

Joachim von Sandrart als künstler

Paul Kutter

JOACHIM VON SANDRART

ALS KÜNSTLER

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
83. HEFT.

JOACHIM VON SANDRART

ALS KÜNSTLER

NEBST VERSUCH EINES KATALOGS SEINER NOCH VORHANDENEN ARBEITEN

VON

PAUL KUTTER

MIT 7 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

«Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wolte schlaffen gehen. Also geriethe solche in Vergessenheit und diejenige, so hiervon Beruff macheten in Armut und Verachtung: daher sie das Pollet (Palette) fallen ließen, und anstatt des Pinsels den Spiß oder Bettelstab ergreiffen mußten.»

[*Aus der Einleitung zum Lebenslauf Sandrarts, «von desselben Dienst-ergebenen Vettern und Discipeln» etc., 1675.*]

VORWORT.

Vorliegende, aus einer Doktordissertation hervorgegangene Studie ist dem Hauptmeister deutscher Malerei aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, des Zeitalters des dreißigjährigen Krieges, gewidmet. Diese Epoche darf in der Kunstgeschichte als ein bis heute völlig verwahrlostes Gebiet bezeichnet werden. Ich habe in meiner Arbeit betont, warum die heutige Kunstforschung sich von ihm und den einst hochgeschätzten italienischen Malern derselben Zeit in gleicher Weise ferngehalten hat. Ich glaubte aber, daß die Erscheinung Sandrarts kunstgeschichtlich nicht so ganz aller Beachtung unwert sei, wie es die über ihn in der dürftigen Literatur immer wiederkehrenden, gleichsam ererbten Phrasen glauben machen wollen. Man wird bei einem näheren Studium der im beigegebenen Verzeichnis angeführten Literatur sich auch bald überzeugen, daß die über Sandrarts Kunst vorhandenen positiven Angaben zum größten Teil ohne alle kritische Prüfung aus seiner eigenen Biographie oder aus der Teutschen Academie entnommen sind und in der Regel nicht auf eigener Anschauung beruhen, auf die es vor allem ankommt.

Die Kunstgeschichte betont heute mehr denn je, daß der historische Wert einer Kunstschöpfung von dem Grad ihrer Selbständigkeit, ihrer Originalität abhänge. Wer nur aus diesem Gesichtspunkt über Sandrarts Kunst urteilen wollte, den müßte ich allerdings auf das verweisen, was ich am Ende des Abschnittes über Sandrarts kunsttheoretische Ansichten (S. 21 ff.) gesagt habe, daß nämlich dessen Kunstbestrebungen wie auch die seiner Epoche auf das gerade Gegenteil einer Herrschaft der ungehemmten «Selbständigkeit» hinzielten. Mir scheint jedoch, daß Sandrart trotzdem als Typus der Barock-

zeit einen sehr ausgesprochenen Charakter zeigt. Im ganzen mag aber auf eine Monographie über einen solchen Meister beinahe genau das zutreffen, was Weese[1] über Peter Candid[2] sagt: «Niemals ließ sich eine Kunst in dem Maße erlernen und einwandfrei beherrschen, als damals. Der Augenblick war gekommen, wo es verdienstlicher war, im Geiste und mit den Worten des großen Meisters[3] vorzutragen, als aus Eigenem Neues zu schaffen und das nie dagewesene an die Stelle des Bewährten zu stellen . . . Wie wenig eignet sich ein solcher Studiengang und das Lebenswerk eines solchen Meisters für eine moderne biographische Darstellung, die auf die großen Schlaglichter revolutionärer Umwälzungen, individuellen Eigensinns und originaler Technik verzichten müßte und damit auch auf ihren immer wiederholten Phrasenschatz».

Daß Sandrart kein bahnbrechender Meister gewesen ist, glaube ich im ganzen Verlauf der Abhandlung fast allzusehr betont zu haben. Ich hoffe nicht in den so häufigen Fehler der Monographien verfallen zu sein, die ihren Helden unbedingt und überall loben zu müssen glauben. Man wird darum finden, daß Sandrarts Schwächen weder verschwiegen noch geschont werden. Was aber an seiner Kunst der Beachtung wert ist, habe ich einigermaßen hervorgehoben. Meine Schrift dürfte somit eine Ergänzung zu J. L. Sponsels von mir so oft zitiertem Buche[4] sein, welches sich ausschließlich mit dem Schriftsteller Sandrart beschäftigt. Ohne dieses Werk wäre meine Arbeit fast unmöglich gewesen, wie es überhaupt recht eigentlich der Schlüssel zu Sandrarts Teutscher Academie und Biographie genannt werden muß.

Bei dem Werden und Wachsen meiner systematischen Betrachtung mußte ich die möglichst lückenlose Aufstellung eines Katalogs sämtlicher künstlerischen Arbeiten Sandrarts als unentbehrliche Grundlage ansehen und ich habe darum die große Mühe

---

[1] *In der Monographie über München, berühmte Kunststätten, Bd. 35, 1906, S. 100.*

[2] *Obgleich er († 1628) dem eigentlichen Barock noch nicht angehört und als Künstler weit über Sandrart steht.*

[3] *Gemeint ist Vasari, dessen Schüler Candid gewesen sein soll.*

[4] *J. L. Sponsel, Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet. Dresden 1896.*

seiner Zusammenstellung nicht gescheut. Der Katalog der Gemälde[1] dürfte wohl eher Anspruch auf Vollständigkeit machen, als das Verzeichnis der Handzeichnungen.[2] Nicht unwillkommen möchte die Inhaltsangabe des Zeichenbuchs 1621/1623 sein. Dem Eigentümer Herrn Hofrat Prof. Dr. Rosenberg in Karlsruhe sage ich hiermit für die gütigst gegebene Erlaubnis zur Benutzung besonderen Dank. Auch das Verzeichnis der teilweise seltenen Stiche nach verlorenen Arbeiten Sandrarts ist wohl vollständig.

Ueber das zu viel oder zu wenig bei den Anmerkungen zu der systematischen Darstellung war ich oft im Zweifel. Einige spärliche urkundliche Nachrichten konnte ich selbst aus den noch unveröffentlichten Nürnberger Ratsprotokollen beifügen. Die von Prof. Trautmann in München seit Jahren bearbeitete Sammlung urkundlicher Nachrichten über bayrische Künstler ist immer noch nicht erschienen. Sie wird voraussichtlich wertvolle Einzelheiten zur Biographie Sandrarts beitragen.

Allen den Herren Direktoren und Assistenten der Galerien oder Bibliotheken, sowie den Herren Geistlichen, die mich mündlich oder schriftlich unterstützt haben, sei hiemit der geziemende Dank gesagt. Den Herrn Professoren Dehio und Michaelis in Straßburg bin ich für manchen guten Rat verpflichtet. Herrn K. Fischer in Karlsruhe danke ich ganz besonders für seine vielfache Unterstützung, namentlich auch für die Korrektur der Druckbogen.

Für gütige Mitteilungen von Verbesserungen und Berichtigungen würde ich sehr erkenntlich sein.

Godesberg a. Rh., im Mai 1907.
Hauptstraße 90.

DER VERFASSER.

---

[1] *20 der aufgezählten Bilder Sandrarts habe ich nicht gesehen. 9 von diesen ließ ich photographieren, so daß ich bezüglich der übrigen 11 ohne Vorstellung geblieben bin.*

An Photographien nach den Gemälden fand ich nur 25 vor. Zur Reproduktion hielt ich aber nur 6 (Taf. I—VI) und eine nach einer Zeichnung (Taf. VII) geeiguet.

[2] *Von den aufgezählten 87 Handzeichnungen habe ich nur 28 gesehen. Zu bemerken ist aber, daß die meisten der übrigen 59 Zeichnungen Vorlagen zu den Kupferstichen der Sandrartischen Bücher sind.*

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
Vorwort	VII
Einleitung	1
I. Das Zeichenbuch von 1621/1623	7
II. Die Zeichnungen nach der Antike. Galleria Giustiniana, Teutsche Academie	9
III. Die Persönlichkeit	16
IV. Die theoretischen Ansichten über die Kunst des «Wohl Mahlens»	21
V. Der Kunstcharakter	27
1. Gegenstände der Bilder	27
a) Religiöse Stoffe	29
b) Allegorien	30
2. Die Entwicklung, die Schnellmalerei	35
3. Das Wesen des Barockmalers	36
a) Komposition	38
b) Kolorit	39
4. Die fremden Einflüsse	40
5. Die Portraits	45
a) Die beiden Gruppenportraits	46
b) Die Einzelportraits	52
VI. Anmerkungen	57
VII. Chronologisches Verzeichnis der datierten Arbeiten Sandrarts, nebst Daten aus seinem Leben	75
VIII. Beschreibende Verzeichnisse:	
1. Der Zeichnungen in Sandrarts Zeichenbuch von 1621/1623	79
2. Der Gemälde	87
3. Der Handzeichnungen	129
4. Der Kupferstiche nach verlorenen Werken Sandrarts	138
IX. Literatur-Verzeichnis	146

Bis etwa zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erfreuten sich in Deutschland die großen eklektischen Maler Italiens aus dem siebzehnten Jahrhundert einer großen allgemeinen Wertschätzung. Dieser Ruf ist ihnen seitdem gleichsam stillschweigend genommen worden, auch die heutige Kunstforschung blieb bei der Ueberfülle anderer Aufgaben mit dem Studium jener italienischen Malerei aus Anfang und Mitte des siebzehnten Jahrhunderts im Rückstande.[1] Der bewundernswerte Aufschwung, den Italien in der Malerei jener Epoche wieder genommen hatte, — es bedarf nur der Nennung der Namen Guido Reni, der Caracci oder Caravaggio — nachdem der Manierismus der Nachahmer Raffaels oder Michelangelos an sich selber zugrunde gegangen war, hat noch keine wissenschaftlich befriedigende Darstellung gefunden. Noch kein Forscher hat sich an eine Schilderung des im siebzehnten Jahrhundert in Rom so überreich entwickelten Kunstlebens gewagt. Diese kunsthistorische Vernachlässigung wird mit dem Ausspruch motiviert, daß die Künstler jener Epoche keine genauere Beachtung verdienten, weil ihnen als Manieristen, Eklektikern, Akademikern oder bloßen Nachahmern das innere Leben, die innere Schöpferkraft ganz und gar abgehe.

Daß diese durch stete Wiederholung fast zum Dogma gewordene Behauptung nur unter sehr weitgehenden Einschränkungen richtig ist, kann hier nicht näher untersucht werden. Sie hat aber jedenfalls bewirkt, daß man nun fast kein Auge mehr hat für den Reichtum der jetzt erst alles Darstellbare umfassenden Kunst der italienischen Barockmaler, für ihre Leichtigkeit und Fülle der Produktion, für ihre vollkommene technische Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksmittel.

Von einer gründlichen Beschäftigung mit dieser Materie scheint aber auch die fast unübersehbare Menge der in dieser Zeit der Gegenreformation geschaffenen Gemälde den Kunsthistoriker abzuschrecken. Niemals sind mehr und größere Altargemälde produziert worden, als von den italienischen Künstlern des viel geschmähten siebzehnten Jahrhunderts. Die mit fieberhafter Eile ins Werk gesetzte Rekatholisierung hatte neben der Architektur die Malerei in bisher unerhörter Weise in Dienst gestellt. Die neuen kirchlichen Orden, die neuen Märtyrer, die neuen Feste sollten mit allen Mitteln, durch die Musik, die Architektur und Malerei verherrlicht, und so das religiöse Leben geweckt, der Glaube gestärkt werden. Solchen Forderungen zeigten sich die Künste vollauf gewachsen. Die Kurie wußte wohl, daß sie den Haupterfolg der Gegenreformation nicht zum geringsten Teil der Entwicklung der italienischen Barockkunst verdankte.

Dies in Italien erprobte Mittel wandte die Kirche auch in anderen Ländern, namentlich auch in Deutschland mit Erfolg an. Hier war der Boden dafür gut vorbereitet. Auch jetzt noch, um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, kam in Deutschland, wie in den Tagen der Renaissance, aller Fortschritt in künstlerischer und kultureller Beziehung aus Italien. Noch immer zog die deutsche Jugend zu den italienischen Universitäten, die deutschen Künstler zu den italienischen Meistern in Venedig, Bologna oder Rom. Von Italien her hatte das römische Recht seinen Siegeszug durch Deutschland vollendet. Der Tiefstand der deutschen Literatur begünstigte den Import der frivol-sentimentalen Idyllik der italienischen Dichter. Italienische Künstler, vor allem Architekten, genossen in Deutschland das höchste Ansehen. Sie nahmen den mißachteten deutschen Künstlern in der Regel die besten Aufträge fort. Nur in geringem Maß machte sich vorerst im deutschen Norden der Einfluß der neu erstehenden holländischen Malerei bemerkbar.

Kein Wunder, wenn bei diesen «desolaten» Zuständen die bedeutenden Talente, deren Deutschland eine nicht zu verachtende Menge besaß, auswanderten. Schon in jungen Jahren hatte sich der 1578 in Frankfurt am Main geborene Adam

Elzheimer nach Rom gewandt, um nie wieder zurückzukehren. Die Künstler Süddeutschlands zogen nach Italien, die norddeutschen meist nach Holland. Da finden wir Rembrandtschüler wie Jürgen Owens und Christoph Paudiss, die ganz zu Holländern gewordenen Caspar Netscher aus Heidelberg, Govaert Flink aus Cleve und den Frankfurter Lingelbach. Ganz italienisch wiederum malte der Münchener Carl Loth und der Böhme Carl Screta.[2] Jeder dieser Künstler hat eine andere Richtung, fast keiner hat etwas mit dem anderen gemein. Das traurige Bild politischer Zerrissenheit, das Deutschland damals zeigte, spiegelt sich in den Werken dieser deutschen, oder besser gesagt, aus Deutschland stammenden Maler wider. Von einem eigentlichen nationalen Zusammenhang kann nicht entfernt die Rede sein. Dieser chaotische Zustand und auch die oft sehr geringe Qualität der Leistungen hat die Kunstforschung bisher abgeschreckt, sich gründlicher mit der deutschen Malerei dieser Periode zu befassen. Die deutsche kunstgeschichtliche Literatur besitzt nicht einmal Genaueres über die bedeutenderen deutschen Künstler, die während des dreißigjährigen Krieges und später tätig gewesen sind. Abgesehen von der bekannten Arbeit Bodes über Elzheimer[3] findet man nur über den genannten Screta eine eingehendere Studie von Pazaurek.[4] Ueber den als Maler und Stecher gar nicht unbedeutenden Mathaeus Merian ist nur eine kulturhistorische Arbeit[5] vorhanden. Auch in den beiden größeren systematischen Darstellungen, die sich mit der hier in Rede stehenden Epoche abgeben, nämlich Hubert Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei,[6] nebst Woltmann und Woermanns großem Werk[7] begegnen wir nur dem eiligen Bestreben, diesen Zeitraum möglichst kurz abzutun und diese deutschen «Virtuosen»[8] nicht «aus dem Schlummer aufzustören».[9]

Es wird eine verwirrende Menge von Malern und Bildern aufgezählt, aber kaum findet sich eine eingehendere Charakteristik dieses oder jenes Künstlers, die den aufmerksamen Leser zu fesseln oder ihm über einen bestimmten Meister hinreichende Auskunft zu geben vermöchte. Die hieraus folgende Unklarheit und Unsicherheit wird durch den Umstand nicht vermindert, daß dem Forscher fast keine Abbildungen[10] der in alle Welt

zerstreuten Gemälde dieser Virtuosen geboten werden, und so bleibt nur die Vorstellung bei ihm haften, die deutschen Virtuosen seien schwache Kopisten berühmter, gleichzeitiger Holländer (Rembrandt) oder Italiener (Reni etc.) gewesen, und ihre wertlosen Werke verdienten darum keinerlei Beachtung.

Wer trotz dieser absprechenden Urteile eingehender die Bilder der genannten Meister zu prüfen unternimmt, wird mit Erstaunen des unbeachteten Guten genug finden und der Behauptung Pazaureks[11] beipflichten, daß die Kunstgeschichte dieses Abschnittes noch recht sehr «in einem Meer von Phrasen schwimmt». Vorläufig wird es eine Pflicht der deutschen Kunstgeschichte sein, die Arbeiten der bedeutenderen deutschen Maler des Zeitalters des dreißigjährigen Krieges erst einmal auf das genaueste zu sichten und zu prüfen, und dann die vorschnellen und teilweise recht ungerechten Urteile zu modifizieren. An Werken der nicht sehr zahlreichen Meister fehlt es nicht, ebensowenig an biographischen Aufzeichnungen. Diese nämlich hat uns gerade der Hauptmeister aus der Zahl jener viel verlästerten Maler hinterlassen. Ich meine die im Jahre 1675 in Nürnberg erschienene Teutsche Academie Joachims von Sandrart. Nach dem Vorbild Vasaris hatte hier zum erstenmal ein Deutscher den Versuch gemacht eine Kunstgeschichte, und im besonderen auch eine Schilderung der deutschen Künstler seiner Zeit zu geben.[12] Am gründlichsten freilich hat Joachim Sandrart sein eigenes Leben und seine Werke in einem besonderen Anhang seiner Akademie behandelt.[13]

Dies soll ihm nicht verübelt werden. Im Gegenteil. Welcher Forscher, der etwa den so unbekannten Lebensgang eines Correggio, Lionardo oder Grünewald zu schildern unternimmt, möchte sich nicht eine so gründliche, ausführliche Biographie wie die Sandrarts wünschen? Denn sie bringt nicht allein das Biographische, sondern auch die notwendigen und oft eingehenden Angaben über fast alle Bilder Sandrarts. Hat man sich mit der schwülstigen und bombastischen Sprache der 24 große Druckseiten umfassenden Schrift vertraut gemacht, so findet man eine planmäßige Verarbeitung des Werdeganges des Künstlers, wie sie in der Kunstgeschichte bis dahin wohl einzig dasteht.[14]

Man sollte meinen, diese detaillierten Angaben eines Künst-

lers über sein eigenes Oeuvre hätte die kunsthistorische Forschung zu einem kritischen Vergleich zwischen eben diesen Angaben und Sandrarts Bildern gereizt. Dies ist jedoch nicht der Fall. Wenn ich deshalb im folgenden versuche das Werk des Künstlers, nicht des Literaten Sandrart kunstgeschichtlich zu untersuchen, so habe ich nach dem eingangs Gesagten nicht noch weiter zu bemerken, daß weder die neuere noch die ältere Literatur [15] mir bei meiner Studie wesentliche Dienste geleistet hat.

Eine Ausnahme ist allerdings zu erwähnen, nämlich die ausgezeichnete Arbeit J. L. Sponsels «Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet». [16] So scharf und gründlich jedoch hier die Teutsche Academie nach allen Seiten untersucht und so unerbittlich die zahlreichen Entlehnungen Sandrarts aufgedeckt werden, eine Würdigung seiner Malerei wird auch von Sponsel nicht gegeben. Er hat sich nur die Aufgabe gestellt, den Literaten und Kunsttheoretiker Sandrart, und nur bezüglich dessen Teutscher Academie nebst Biographie zu kritisieren. Seine Untersuchungen waren aber für mein Unternehmen von bei weitem größeren Wert, als die fast kursorisch zu nennende Erwähnung der Bilder Sandrarts in den schon angezogenen Werken von Janitschek oder Woltmann und Woermann. [17] Wer aus ihnen allein eine Vorstellung über Sandrarts Malweise gewinnen wollte, könnte — namentlich da keine einzige Abbildung gegeben wird, nur erfahren, daß von dem «deutschen Vasari» mehrere Bilder vorhanden seien, in denen er proteusartig bald die Italiener, bald die Holländer oder auch Rubens nachgeahmt habe.

Joachim Sandrart ist geboren in Frankfurt am Main am 12. Mai 1606, wo sein Vater Lorenz als Handelsmann «an der neuen Krähme» [18] wohnte. Bezüglich seiner Nationalität ist darauf hingewiesen worden, [19] er sei eigentlich ein Holländer, da Lorenz Sandrart und seine Gattin aus Holland nach Frankfurt eingewandert seien. Indessen waren schon die Vorfahren der Eltern Joachims Frankfurter Bürger, haben aber auch in Straßburg i. E. gelebt, [21] so daß die deutsche Herkunft Joachim Sandrarts gesichert erscheint. Bezüglich seines Lebenslaufes kann

ich, außer auf die schon genannte Selbstbiographie, besonders auf Kapitel VIII in Sponsels Abhandlung verweisen, welches nicht auf Sandrarts Angaben allein, sondern auch auf anderen Forschungen beruht. Das Biographische wird man daher im folgenden nur erwähnt finden, wenn Sponsels Angaben zu ergänzen sind, oder wenn etwa die kunstgeschichtliche Würdigung der Werke Sandrarts es nötig macht.[21]

Der junge Joachim scheint schon früh zum Künstler bestimmt worden zu sein. Sein erster Zeichenlehrer war im Jahr 1615 ein gewisser Georg Keller, ein Schüler des Jost Ammann. Später hatte Sandrart in Hanau bei dem Straßburger Maler Sebastian Stoßkopf Zeichenunterricht.[22]

I.

Nach der Biographie (S. 5[a]) besaß Sandrart schon in seiner Jugend eine solche Fertigkeit in der Zeichenkunst, daß Theodor de Bry und der ältere Mathaeus Merian seine nach Kupferstichen gefertigten Zeichnungen für die Originale angesehen haben. Das Nachzeichnen von Kupferstichen oder Holzschnitten war damals die allgemein übliche Methode des Zeichenunterrichts. Sandrart selbst empfiehlt sie in seiner Pictura.[23]

Einen Beweis für die behauptete Vorzüglichkeit seiner Kupferstichkopien gibt das erst kürzlich bekannt gewordene, sogenannte Skizzenbuch Sandrarts aus der Zeit zwischen dem 15. September 1621 und 21. März 1623.[24] Dies unzweifelhaft durchgehends authentische[25] Buch enthält 60 Zeichnungen, die bald mit Rotstein bald mit Bleistift oder auch mit der Feder ausgeführt, teilweise auch mit Buntstiften angelegt sind. Wir gewinnen einen gründlichen Einblick in die Tätigkeit eines Lehrlings damaliger Zeit. In dieser Hinsicht ist das Zeichenbuch ein Unikum. Aber leider enthält es außer einer einzigen Originalzeichnung nur Kopien von Holzschnitten oder Kupferstichen. Ob ein Lehrer dem jungen Joachim die einzelnen Stiche an die Hand gab, läßt sich nicht sagen. Die Auswahl der kopierten Meister ist insofern zu beachten, als neben Stichen eines Dürer, H. S. Beham, Zasinger, H. Goltzius, Math. Merian der Aeltere, Aegidius Sadeler, Braun, auch Blätter von offensichtlich minderwertigen Meistern[26] als Vorlagen gedient haben. Vergleiche mit den von mir bereits ermittelten Originalen[27] zeigen die große Anpassungsfähigkeit des Schülers. Zu beklagen ist nur, daß er soviel Fleiß auf das rein mechanische Abzeichnen verwenden mußte, und daß wir so von seiner eigenen Handschrift gar nichts zu sehen bekommen.[28]

Nimmt man an, er habe das Buch, so geheftet wie es heute vorliegt, von vorn nach hinten, Blatt für Blatt fertig gezeichnet — die Datierungen rechtfertigen diese Annahme — so läßt sich ein Plan nicht erkennen. Vielleicht ist also die Wahl nur eine zufällige. An allem, was ihm gerade in die Hand kam, was ihn interessierte, versuchte der Lehrling seine werdende Kunstfertigkeit.[29] Auffallend sind die vielen Allegorien als Vorbilder.

Die Ausführung ist gewöhnlich sehr sorgfältig. Strich für Strich ist wiedergegeben, so daß man sehr wohl, wie die Biographie sagt, «diese Handrisse für Originalien» halten könnte.[30] Andere dagegen[31] zeigen noch die Unbehilflichkeit des fünfzehnjährigen Knaben.

«Weil er (Sandrart) nun», sagt die Biographie (S. 5a), «in der Zeichenkunst, sowohl nach dem Leben, als aus eigener Invention, sich so glückhaft spürte, als begunte Er sofort auch im radieren und Kupferstechen sich zu üben». Schon im Jahre 1620 hatte er beschlossen, Kupferstecher zu werden und war deshalb in Nürnberg bei Peter Ysselburg in die Lehre getreten. Man könnte sonach geneigt sein, das Zeichenbuch als ein Uebungsbuch eines sich lediglich zum Kupferstecher ausbildenden Lehrlings anzusehen; da ein sich zum Maler ausbildender Schüler wohl kaum so viele Kopien angefertigt haben dürfte. Jedoch ist es wohl bloßer Zufall, daß von den Studien nach der Natur sich nur die Portraitskizze des jungen Ysselburg (Nr. 50 meines Verzeichnisses) erhalten hat. Sie ist die älteste Portraitskizze von Sandrarts Hand und zeigt bereits die Treffsicherheit des späteren Portraitmalers. Wer das gezeichnet hat, kann mehr als nur Kupferstiche treufleißig nachzeichnen. Wir begreifen deshalb, warum der berühmte Kupferstecher Aegidius Sadeler, zu dem Sandrart 1622 «expressè» nach Prag gereist[32] war, dem jungen Joachim den Rat gab, lieber ein Maler als ein Kupferstecher zu werden.[33] Ihm hat Sandrart sicherlich noch andere derartige Zeichnungen nach der Natur vorlegen können.

II.

Sandrarts Eltern willigten im Jahr 1623, als er nach Frankfurt zurückgekehrt war, ein, daß er nach Utrecht zu Gerard van Honthorst in die Lehre kam.[34] Dort blieb er bis 1627. Die Utrechter Schule stand gerade damals in hoher Blüte, hier wirkten Meister wie Bloemaert, Poelenburg, Both u. a. Die Biographie Sandrarts geht über diese Utrechter Lehrzeit auffallend schnell hinweg.[35] Auch ist aus jenen Lehrjahren von Sandrarts Arbeiten nichts erhalten. In der Akademie wird erzählt, Sandrart habe damals schon die Werke Elzheimers studiert. In dieser Zeit lernte er Rubens kennen, der nach Utrecht gekommen war. Der junge Sandrart begleitete den Meister vierzehn Tage lang auf einer Reise «nach Amsterdam und in andere Oerter». Im Jahre 1627 wurde er von Honthorst als Gehilfe auf einer Reise nach London mitgenommen, wohin Honthorst vom König Karl berufen worden war. Sandrart blieb auf Wunsch des Königs, den er seinen «ersten Wohltäter» nennt, länger als Honthorst bei Hofe. Er studierte die antiken Skulpturen und die italienischen Meister in den Sammlungen des Königs, des Grafen Arundel und des Herzogs von Buckingham.[36] Schon im nächsten Jahre (1628) kehrte er jedoch nach Frankfurt zurück und reiste bald (1628?) nach Venedig, um dort die «venediger Mahlerey» kennen zu lernen. Das Studium nach Tizian und Veronese hat auf ihn den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Dieser ist neben dem des Rubens in vielen seiner späteren Werke noch bemerkbar.[37] Die Pest vertrieb aber noch im Jahre 1629 den jungen Künstler aus Venedig, und nach kurzem Aufenthalt in Bologna, wo er Guido Reni und Albani besuchte, kam er im Sommer 1629 nach Rom. Hier blieb er sechs Jahre. Erst aus dieser Zeit, die wohl auch

noch zu seiner eigentlichen Lehrzeit zu rechnen ist, besitzen wir einige wenige Werke von ihm.

Gerade damals war Rom so recht eine internationale Künstlerstadt. Neben den berühmtesten italienischen Meistern Guercino, Domenichino usw. lebten hier zahllose holländische, französische und deutsche Künstler.[38]

Sandrart studierte alle Kunstwerke Roms in Gemeinschaft mit anderen Künstlern, machte landschaftliche Studien in der Umgebung Roms, zeichnete Akt nach lebendem Modell,[39] vor allem aber nach der Antike.[40] Bald kam er mit dem aus Genua stammenden reichen Kunstsammler, dem Marchese Giustiniani, in Berührung. Dieser «Protektor aller Virtuosen» führte in Rom ein gastfreies Haus, in dem Wohnungen und Ateliers den Künstlern offen standen. Sandrart zog etwa 1631 in diesen Palast und blieb dort bis zu seiner Abreise (1635) wohnen. Er wurde künstlerischer Beirat des Marchese und kaufte «in die 270 Stuck» antiker Marmorskulpturen für ihn, beaufsichtigte auch seine Gemäldesammlung.[41] Der hochbetagte Herr beschloß, die besten Werke seiner Sammlung an Skulpturen in einem großen Kupferwerk herauszugeben und beauftragte Sandrart «aufs schleinigst» die Zeichnungen und Stiche zu besorgen. Das ohne Text herausgebene Werk trug den Titel «La Galleria Giustiniana».[42]

Nach der Biographie (S. 11 [b]) hat es den Anschein, als ob Sandrart allein die Zeichnungen für die Stecher angefertigt hätte.[43] Da jedoch die Stiche der Galleria fast sämtlich mit Zeichner- und Stechernamen versehen sind, läßt sich leicht feststellen, daß Sandrart nur zu 35 Stichen die Zeichnungen geliefert hat.[44] Mehrere hiervon (sämtlich in Rötel ausgeführt) bewahrt das Kupferstichkabinett in Dresden.[45] Sandrart hat selbstverständlich auch andere, in Rom vorhandene, Antiken als die seines Gönners Giustiniani abgezeichnet.[46] Einen Teil dieser Blätter verwertete er als Vorlagen zu den Stichen der Teutschen Academie, die er vierzig Jahre später, 1675, herausgab.[47] In dies Werk übernahm er zugleich einen Teil der Stiche aus der Galleria Giustiniana und auch Nachstiche aus älteren italienischen Büchern.[47a] Da die Akademie ein bedeutend kleineres Format als die Galleria Giustiniana hatte, mußte er diese Nachstiche in kleinerem Format anfertigen lassen.[48] Bei der

Auswahl hat er sich nicht auf die Platten beschränkt, zu denen er selbst die Zeichnungen geliefert hatte. Die Namen der anderen Zeichner aus der Galleria sind aber auf den Nachstichen der Akademie unterdrückt worden. Als nach seinen eigenen Aufnahmen gefertigte, in die Akademie aufgenommene[49] Stiche nach Skulpturen, die nicht in der Sammlung Giustiniani aufbewahrt wurden (also auch in der Galleria fehlen), kommen hier nur vierzig[50] in Betracht.

Sonach sind 75 Kupferstiche nachweisbar, für die Sandrart in Rom (1629—1635) die Zeichnungen nach antiken Bildwerken angefertigt hat, nämlich, um es zu wiederholen, 35 aus der Galleria Giustiniana und 40 aus der Teutschen Academie.

Eine genaue Datierung[51] der einzelnen Stücke dieser großen Menge Sandrartscher Kupferstichvorlagen ist nicht möglich, da ihre künstlerischen Qualitäten durchgehend dieselben sind, wenn auch einige Zeichnungen sich flüchtiger als andere, sorgfältigere, erweisen.

In seine Akademie hatte Sandrart, um eine Uebersicht über die gesamte, damals bekannte klassische Bildhauerkunst zu geben, nur die Meisterwerke aufgenommen. Daher ist bei diesen Abbildungen heute der Vergleich mit Photographien nach den Originalen leichter anzustellen, als bei den Kupfern der Galleria Giustiniana, deren Vorbilder nicht alle zur klassischen Kunst gerechnet werden können, ja die oft minderwertig genannt werden müssen. Die Sammlung ist außerdem längst in alle Winde zerstreut.

Geht man bei einer solchen Prüfung der 75 Kupferstichvorlagen Sandrarts davon aus, daß sie alle nur Abzeichnungen antiker Bildwerke sind, so entfällt, wenigstens für den Zweck dieser Abhandlung, die Verpflichtung sie alle so erschöpfend zu würdigen, wie wenn ebensoviele Originalzeichnungen aus Sandrarts Lehrjahren in Rom vorhanden wären.[52] Zu übersehen ist aber nicht, daß gerade diese Stiche nach seinen Rötelzeichnungen, auf die er so stolz war, es sind, die ihn bei der Nachwelt in Mißkredit gebracht haben. Besonders bei der Archäologie unserer Tage. Sie weiß mit den großen Kupferwerken, die im 17. und 18. Jahrhundert allein Abbildungen antiker Skulpturen vermittelt haben, nicht mehr viel anzufangen und vermißt mit Recht

bei diesen, zu ihrer Zeit hochgeschätzten Stichen diejenige objektive Treue, auf die es dem Künstler nicht ankommt, und die er heute der mechanischen und sozusagen anonymen Photographie überläßt.

Genügen also in dieser Hinsicht die Aufnahmen Sandrarts der heutigen Archäologie nicht, so darf man doch nicht vergessen, daß im siebzehnten Jahrhundert eine Archäologie überhaupt noch gar nicht existierte, deren Forderungen er hätte Rechnung tragen müssen. Das Publikum, an das sich die Galleria Giustiniana und die Teutsche Academie richteten, bestand nicht aus gelehrten Archäologen, sondern aus Freunden der Kunst, jenen «curiösen Herren», die damals anfingen ihre «Kunstkammern» anzulegen. Diese Dilettanten mochten froh sein in der Akademie Sandrarts einen Leitfaden über die ganze Kunst zu besitzen und waren wohl kaum in der Lage, Sandrarts Abbildungen nach Skulpturen auf ihre Genauigkeit hin zu prüfen. Wer wollte es ihm darum verdenken, wenn er in seiner Akademie zahlreiche Statuen mit willkürlichen Ergänzungen oder Veränderungen, bisweilen im Gegensinn und mit erdichteten Benennungen zu publizieren wagte?[53] Auch hat die Kunstgeschichte zu berücksichtigen, daß die Barockkünstler (nicht bloß Sandrart allein) antike Kunstwerke mit ihren Augen und im Sinn ihrer Zeit ansahen und demgemäß wiedergaben. Ihnen, die sich bei ihren Gemälden nicht genugtun konnten in unruhig bewegter, geradezu lärmender Komposition, in Farben- und Lichteffekten aller gewagtester Art, mußte das mühevolle Nachzeichnen nach Bildwerken einer ihnen innerlich so völlig fremden Kunst, wie die Antike es war, eine qualvolle Arbeit sein, auf die sie denn auch niemals die Zeit verwendet haben mögen, wie etwa Henrik Goltzius auf seinen Stich nach dem Apollo von Belvedere.

Mustert man in dieser Erwägung die Galleria, so wird man vielleicht milder über die Stiche nach Sandrart urteilen, zugleich wird man aber auch finden, daß Sandrarts Zeichnungen nicht besser oder schlechter waren, als die seiner Mitarbeiter.[54] Er hatte sich bald in deren Art hineingefunden und behielt diese, soweit es sich übersehen läßt, für sein ganzes späteres Leben bei.[55]

Was den Gesamtcharakter betrifft, den die einzelnen Blätter Sandrarts in der Galleria oder der Teutschen Academie zeigen,

so sind die Proportionen im allgemeinen richtig gegeben,[56] die Verkürznngen oft mißlungen.[57] Der Gesichtsausdruck ist fast nie verstanden, er interessiert den Künstler gar nicht. Manche Gesichter erscheinen völlig alltäglich und nichtssagend, wie gewisse Köpfe des Reni in seiner maniera seconda; manche sind steif und leblos wie Puppenköpfe.[58]

Der Rötel, mit dem Sandrart, wie alle Barockkünstler, wohl ausschließlich arbeitete, gestattete durch einmaliges Aufdrücken eine Schattenpartie zu geben, zu deren Wiedergabe der Stecher Dutzende von Strichen nötig hatte. Dieser schnellen Arbeit mit Rötel ist das übertrieben Wulstige bei den Muskelpartieen der Statuen zuzuschreiben.[59]

Auf die Zeichnung der Hände ist nicht viel Wert gelegt;[60] die Haare machen bisweilen den Eindruck, als ob sie aus Mehlteig oder Butter geknetet wären.[61]

Von Genauigkeit bei der Darstellung der Gewänder kann keine Rede sein. Man sieht fast an jedem Faltenwurf, wie der Stecher die weichen, verschwommenen, unklaren Züge des Rötelstiftes hat wiedergeben müssen. Die Falten brechen sich im allgemeinen unnatürlich hart (etwa wie Kreppstoff).[62] Bei kompliziertem Faltenwurf (Flora Farnese) gibt Sandrart eine ganz unklare, unwahre, wie eine Breimasse wirkende Abbildung.[63]

Trotz aller dieser Mängel in den Einzelheiten begegnen wir aber doch einigen Abbildungen von Statuen, die das Prädikat «leidlich» verdienen.[64]

Im übrigen mögen die Stecher oft Sandrarts Zeichnungen ungenügend nachgebildet haben,[65] wie er das ja auch oft beklagt.[66]

Liest man freilich seine eigene Anpreisung seiner «gerechten guten Antichen», in der er ihnen den Vorzug vor allen gleichzeitigen derartigen Arbeiten,[67] selbst denen eines Perrier, gibt, so muß man ein solches, uns heute ganz unangebracht scheinendes, fast überhitztes Selbstbewußtsein dem alles übertreibenden Barock zugute rechnen. Auch ein Sandrart war nicht frei von dem Halbgötterwahn der italienischen Künstler[68] seiner Zeit und von der Ueberschätzung ihrer fingierten «gran maniera greca», die er seinen Zeichnungen nachrühmt und die wohl

auch seine Zeitgenossen kaum verspürt haben, sofern sie jemals antike Kunstwerke im Original zu sehen bekamen.

Was er außer den Zeichnungen nach Antiken in Rom noch gearbeitet hat, mag man in seiner Biographie nachlesen. Erhalten haben sich von den vielen dort erwähnten Oelgemälden nur zwei,[69] über die später zu sprechen sein wird.[70] Die emsigen Studien in den Akademien ließen ihm noch Zeit, in Gemeinschaft mit Claude Lorrain und anderen Künstlern Landschaftsstudien in der Umgebung Roms «im offenen Feld zu Tivoli, Frescada, Subiaca und anderer Orten, auch al S. Benedetto» usw.[71] zu machen. Von diesen Landschaften ist nichts erhalten.[72]

Was er damals schon Eigenes leisten konnte, zeigen die beiden Portraitzeichnungen, die das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. besitzt,[73] und die wohl in diese Zeit einzureihen sind. (Vgl. unten Tafel VII, welche eine dieser Zeichnungen wiedergibt.) Zwar sind sie nicht datiert, aber die sorgfältigen einzelnen Striche an den Haaren und dem Samtrock des dargestellten sympathischen jungen Mannes[74] mit den langen blonden Locken und hellen Augen zeigen eine peinliche Genauigkeit des Anfängers, wie sie bei späteren Zeichnungen Sandrarts nie wieder anzutreffen ist. Es ist derselbe ductus, wie bei dem schon besprochenen Portrait des Peter Ysselburgh (in dem Zeichenbuch Sandrarts von 1621/1623), aber sorgfältiger und vollkommener.

Seinen Aufenthalt in Rom unterbrach Sandrart im Jahre 1631. «Um das Uebrige von Italien auch zu besehen», unternahm er «in guter Gesellschaft» eine Reise nach Neapel, Sizilien und Malta. Nach der Biographie (S. 11 b) hat er unterwegs mehrere Zeichnungen nach der Natur gemacht, wie «den damals Feuer werfenden abscheulichen Berg Vesuvium, ferner das Feld bei Puzzoli, auch la Bocca del Inferno und den Campum Elysium in Campania.» Von diesen Skizzen hat Zeiller-Merian in dem 1640 in Frankfurt a. M. erschienenen «Itinerarium Italiae» betitelten Buche drei in Kupferstich «eingebracht».[75] Erwähnenswert ist nur das große Blatt, das den Ausbruch des Vesuv wiedergibt. Wir sehen im Vordergrund der mit guter Perspektive gegebenen Situation die Einwohner von Torre del Greco über eine Brücke fliehen. Das Blatt ist an Qualität den bekannten

Stichen Merians, wie sie seine zahlreichen Topographieen Deutschlands enthalten, ebenbürtig. Es zeigt aber im Zusammenhalt mit den beiden anderen, offenbar auf sehr flüchtigen Skizzen beruhenden Blättchen (Scylla und Solfatara), daß Sandrart keine besondere Anlage zum Landschaftsmaler hatte, wenn er auch später als gewandter Maler das Landschaftliche auf seinen «Historien und fürnehmen Bildern» gut darzustellen wußte.[76] Nach seiner Theorie soll freilich Landschaften nur der malen, wer «in Historien und fürnehmen Bildern» nichts zu leisten vermag.[77]

III.

Durch Sandrarts schriftstellerische Tätigkeit sind wir in der Lage, seine äußeren Lebensumstände auf das genaueste zu verfolgen. Wir lernen aber auch, wenn er sich in der Teutschen Academie über die Leistungen und Charaktereigenschaften der verschiedensten anderen Künstler ausläßt, seine Eigenschaften und Ansichten, seinen Charakter kennen. Bevor wir zur Darstellung der Kunst des interessanten Mannes übergehen, sei es daher vergönnt, eine kurze Schilderung seiner Persönlichkeit zu versuchen, welche in den mannigfachsten Beziehungen seine Leistungen als Künstler erst verständlich macht.

Ein Leben, wie es dieser weitgereiste, vielbeschäftigte Maler, Hofmann, Landwirt und Schriftsteller in einer von leidenschaftlichsten politischen und religiösen Kämpfen durchwühlten Zeit geführt hat, in der durch eine Zerstörung ohne Gleichen das alte Deutschland zugrunde gerichtet worden war, läßt sich nicht leicht bewegter, wechselreicher denken. Selbst eine künstlerisch stärker veranlagte Natur, als er war, hätte sich der Gewalt der auf ihn einstürmenden Ereignisse jener Zeit und der Einwirkung der verschiedenartigsten Künstler in Rom oder Amsterdam nicht entziehen können. Vom Standpunkt der Kunstgeschichte erscheint deshalb die Schilderung seiner künstlerischen Persönlichkeit nicht eben einfach.

Bestimmend in Sandrarts Persönlichkeit, in seiner Individualität ist, daß er für einen Maler eine hohe soziale Stellung verlangt. Nichts lag ihm ferner, als abgeschieden von der Welt nur seiner Kunst zu leben. Wo sich Gelegenheit bietet, rühmt seine Biographie die Vorzüge seiner Person in gesellschaftlicher und sittlicher Beziehung. Schon als junger Mann in Rom war

er «wegen seiner leutseligen Manier und höflichen Weise mit jedermann umzugehen»,[78] allgemein beliebt. Später hat er in Amsterdam «einen kunstvollen Parnaß der Edlen Mahlerey aufgerichtet und gleich anfangs durch hochgepriesene Werke sich in großen Ruhm gebracht, daß Er von männiglich nicht allein wegen seiner weltkundigen Kunst-Wissenschaft, sondern auch wegen tugendlichen Wandels, höflichen Comportements und zierlichen Conversationen, dergleichen allda vorher wenig Künstler von sich scheinen lassen, geehrt und gepriesen worden».[79] Er, der den Papst, den Kurfürsten von Bayern, den deutschen Kaiser und dessen Familie nebst zahlreichen anderen höchsten und hohen Personen portraitiert hatte, war ein vollendeter Kavalier,[80] dem als Richtschnur Castigliones bekannter Corteggiano diente. Ganz unverblümt verlangt er von den Künstlern, daß sie «vernünftige Hofleute» seien. Er rühmt seinen Lehrer Honthorst, ferner Rubens, Van Dyk und andere als Kavaliere. Ja in seiner Akademie geht die Schilderung alles dessen, was zahlreiche große Künstler an Auszeichnungen, Ehren und Belohnungen von fürstlichen Personen erhalten haben, oft so in die Breite, daß für die Schilderung der künstlerischen Leistungen der betreffenden Maler usw. fast kein Raum mehr bleibt.[81] Er erreichte es auch, daß der heiß ersehnte Adel ihm im Jahre 1653 von Kaiser Ferdinand III. verliehen wurde.[82] Auch versuchte er, wiewohl vergeblich, kaiserlicher Hofmaler zu werden.[83]

Daß er es verstand, diese untertänigsten Gefühle gegen Fürsten in geschickt verfaßten Schreiben, wie sie für jene Zeit charakteristisch sind, durch die gröbsten, bombastischen Lobhudeleien zu dokumentieren, ist darnach selbstverständlich.[84]

Bei seinem ausgesprochenen Hang zur Vornehmheit mußte er es einem Rembrandt verübeln, daß dieser «seinen Stand nicht zu beobachten» gewußt habe und «sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet, dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen».[85]

Seine markanten Eigenschaften eines «à la Mode-Mannes» jener Zeit, also eines Hofmannes, brachten es mit sich, daß er auch «Tugend übte» und sittenstreng war. Die wüsten Gesellen, Zechkumpane und Raufbolde unter den Künstlern in Rom oder

Amsterdam hatte er zur Genüge kennen und verabscheuen gelernt. In bewußtem Gegensatz zu ihnen war er stolz auf seinen «tugendlichen Lebenswandel» und den Ehrentitel «Virtuoso», den ihm, als er von Amsterdam nach Stockau übersiedelte, sein neuer Landesherr, der Pfalzgraf von Neuburg, sozusagen offiziell erteilte.[86] Fast auf keinem Titelblatt seiner Schriften verfehlt er zu bemerken, daß er Pfalz-Neuburgischer Rat, Ritter des Venezianischen Markus Ordens und Mitglied des Palmenordens war. Als er im Alter in Nürnberg wohnte, genoß er als «deutscher Apelles» und Verfasser der Teutschen Academie hohes Ansehen. Dementsprechend gab ihm der Nürnberger Rat «umb seiner bekannten Qualitäten willen bey den Processionibus publicis» einen besonderen Rang.[87] Auf Beschluß des Rats wurde er sogar «durch die Einspänner», also mit militärischen Ehren begraben.[88]

Da ihm, dem Virtuoso, Kunst und Tugend überhaupt untrennbare Eigenschaften sind, nennt er auch alle Künstler insgemein Virtuosen.[89] Aber er hätte nicht ein Kind seiner Zeit, der wilden Zeit des dreißigjährigen Krieges sein müssen, in der von solchen erhabenen Tugendhelden wenig zu spüren war, wenn nicht sein Streben nach Tugend einen recht egoistischen, sozusagen utilitarischen Beigeschmack gehabt hätte. Nach seiner Ueberzeugung ist «der Lebenszweck des Künstlers . . . . nicht so sehr, ein vollendeter Künstler zu werden, als vielmehr durch seine Kunst und Tugend Ehre und Reichtum zu erlangen».[90] Der Vorwurf der steten Rücksichtnahme auf den persönlichen Vorteil, den er verblümt dem Rubens macht, bleibt darum an ihm selbst haften. Trotz seiner übertrieben betonten Vornehmheit verstand er sich gut aufs Rechnen und wußte seine Bilder sich gut bezahlen zu lassen.[91] [92] Als Kavalier nicht gewöhnlichen Schlages besaß er aber auch große Tatkraft und Energie. Diese bewies er, als er das arg verschuldete Gut Stockau bei Neuburg an der Donau, das ihm durch seine Frau Johanna v. Milkau im Jahr 1644 zugefallen war,[93] durch rationelle Wirtschaft in die Höhe brachte, trotzdem es 1647 durch die Franzosen geplündert und verwüstet worden war. Durch die Untersuchungen Striedingers[94] wissen wir jetzt, daß der vielseitige Maler und Hofmann auch ein vortrefflicher Landwirt

großen Stils war. Das Schloß, sein Tusculum,[95] hatte er nach 1647 «schöner als zuvor» nebst zahlreichen Mühlen, Brauereien und Oekonomiegebäuden erbaut. Es barg seine große Sammlung an Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen und anderen Kunstgegenständen.[96] Diese Hauptsehenswürdigkeit bewog viele vornehme und fürstliche Personen,[97] den Schloßherrn von Stockau zu besuchen und sich hierbei wohl auch von ihm portraitieren zu lassen.

Aus den Datierungen einer großen Anzahl von Bildern ist zu schließen, daß er während des Stockauer Aufenthalts (1645—1670) über der Landwirtschaft und Viehzucht die «adeliche» Malerei keineswegs vernachlässigt hat.[98] Zu dieser Tätigkeit kamen noch die langwierigen Vorarbeiten zu seiner Teutschen Academie, die er freilich auch später noch (nach dem Verkauf von Stockau) in Augsburg und Nürnberg betrieben hat. Daß er aber auch ein tüchtiger Architekt gewesen wäre und auf die Bauten des Pfalzgrafen von Neuburg Einfluß gehabt hätte, wie Gurlitt[99] aus Sandrarts Theorie der Baukunst in der Akademie folgern will, ist nicht erwiesen. Denn dieser Abschnitt über die Baukunst («Von den fünferley Bau-Arten» T. Ac. I. 1., Kap. II) hat sich nach Sponsels Untersuchungen[100] als ein «sehr kompliziertes Mosaik aus Vasari, Palladio, Serlio und Bosse» herausgestellt, wie denn überhaupt die theoretischen Betrachtungen über die Künste in der Teutschen Academie mit wenigen Ausnahmen Plagiate sind.[101]

Nach seinem Charakter als Mensch, als Kind seiner Zeit, mag wohl das Ideal dieses «peintre chevalier» eine Stellung gewesen sein, wie sie etwa Rubens oder van Dyk an den Höfen eingenommen hatten. Doch dem verarmten Deutschland fehlten freigebige fürstliche Mäcene, wie sie erst das folgende 18. Jahrhundert erleben sollte.[102]

Zudem war Sandrart klug genug sich zu sagen, daß er als Künstler einem van Dyk oder Rubens nimmermehr sich gleich stellen könne, wenn er auch glaubte, mit den zeitgenössischen niederländischen, französischen oder italienischen Künstlern erfolgreich konkurrieren zu können.[103]

Man würde ihm jedoch Unrecht tun, wenn man bei seiner kunstgeschichtlichen Bewertung nicht die «detestablen» Zeiten

während des großen Krieges und der folgenden Jahre berücksichtigen wollte, ferner auch die Verrohung und den Bildungsmangel seiner deutschen Zeitgenossen, denen gegenüber er alle die heute geschmacklos anmutenden Bezeichnungen seiner Person in der Biographie, z. B. «Kunst Prinz», «edeler Kunst Adler», «Sonne der Kunst» etc. wagen konnte.

Im gleichen Maße wie von seinen Arbeiten als Künstler war er auch von seinen literarischen Leistungen eingenommen. «Niemand», sagt er (T. Acad. I. 3 S. 56 b), «als ein perfecter Mahler kann von der Mahlerey schreiben». Deshalb hatte er, der berühmte «Apelles seiner Zeit» sich auch entschlossen die Teutsche Academie, das Universalbuch über Kunst, zu verfassen, zumal ihn sȯ viele höchste und hohe, «geist- und weltliche Herren und besonderlich . . . vortreffliche Gelehrte und Kunstliebhaber unendlich hierum ersucht und angesprochen» hatten. Als Fortsetzung der in der Akademie schon behandelten griechischen und römischen Mythologie war die «Iconologia deorum» vom Jahre 1680 gefolgt.[104] Diese beiden Schriften haben bei den Zeitgenossen wie auch später den größten Beifall gefunden. Literarisch betrachtet sind sie von gleichem Wert wie die trostlose Schriftstellerei jener Zeit, in der man die Werke der «fruchtbringenden» und anderer Sprachgesellschaften oder eines Opitz, Harsdörffer und Lohenstein lesbar fand. Die Bedeutung aber der Teutschen Academie als Quellenschrift für die Kunstgeschichte steht, trotz aller von Sponsel enthüllten Entlehnungen, auch heute noch fest. Dieses Verdienst will selbst Sponsel (S. 90) dem Schriftsteller Sandrart nicht nehmen.

Aber auch abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Wert, der hier nur gestreift werden konnte, erweitern die Schriften Sandrarts, als ein Komplement zu seinen Arbeiten als Maler, unsere Wissenschaft von seinen Anschauungen über die Kunst der Malerei im allgemeinen. Ueber diese Ansichten ist im folgenden noch einiges zu bemerken.

IV.

Bei der Untersuchung des wenigen, was die dürftige Literatur über Sandrarts künstlerische Eigenart bietet, ist es auffallend, daß man sich begnügt hat, immer nur die Künstler zu nennen, die ihn beeinflußt hätten. Proteusartig[105] habe er wie Honthorst, oder in Italien wie die Italiener, in Amsterdam wie die Holländer oder wie Rubens gemalt. Wer Sandrarts Gemälde nicht kennt, gerät in Gefahr zu denken, jedes derselben sei unter einen der genannten Einflüsse zu rubrizieren. Somit wäre Sandrart nicht viel mehr als ein Epigone, Kopist oder gar Fälscher.[106]

Daß bei Sandrart zahlreiche Spuren fremder Einflüsse[107] zu finden sind, soll hier nicht geleugnet werden. Allein sie verdrängen doch seine eigene Persönlichkeit nicht so sehr, daß man nicht vor manchem seiner Werke[108] sich bekennen müßte: hier seien weder Rubens noch die Holländer die Paten, sondern das Bild sei eben «ein Sandrart». Dieser sozusagen unteilbare Rest der Persönlichkeit des Künstlers verdient die Beachtung der Kunstgeschichte in höherem Maße als der Nachweis fremder Einflüsse.

Sandrart ist (ausgenommen den schon 1610 gestorbenen Elzheimer) der bedeutendste deutsche Maler des siebzehnten Jahrhunderts. Wir haben freilich gesehen, daß für ihn die Konkurrenz deutscher Künstler seiner Zeit nicht groß war. Und wenn die Biographie (S. 1) ihn als Elzheimers berufenen Nachfolger hinzustellen sucht, der «die schlummernde Freulin Pictura wieder aufweckte, die Nacht zertriebe», so ist das nur als rhetorische Uebertreibung aufzufassen. Denn Elzheimers Kleinmalerei hatte, wie wir später sehen werden, mit der von Sandrart erstrebten «maniera greca» nicht das mindeste gemein.

Was nun nach Sandrart den echten Künstler ausmacht, ist im wesentlichen das Folgende:[109]

Ein rechter Maler soll als ein «vernünfftiger Hofmann», neben guten Umgangsformen auch Tugend besitzen. Vor allem aber muß der strebsame Maler Fleiß, und immer wieder Fleiß anwenden, um in der Kunst das Höchste zu leisten. So gehen Kunst und Tugend, deren Ingrediens der Fleiß ist, Hand in Hand. Daher soll der Kunstjünger durchaus «die Venus, den Bacchus und Müßiggang als Feinde der Tugend meiden, um die Zeit, welche allein zur Vollkommenheit leitet, nicht zu verlieren».[110]

Die umfassende Herrschaft über die Technik der Kunst erreicht er am besten in den — Akademien. Unter diesen versteht Sandrart nur Vereinigungen der Künstler zum Zeichnen nach einem gemeinsamen Modell,[111] nicht etwa Kunstschulen (Akademien) im heutigen Sinn unter führenden Direktoren.[112] Außerdem soll dieses Ideal eines Malerschülers sich dem Zeichnen nach der Antike, ferner dem Naturstudium und auch der kunsttheoretischen Literatur widmen.

Nur auf diesem Wege also kommt der Künstler allmählich dazu, daß er allseitig korrekt, ohne «Fehler» zeichnen, in «den Coloriten» die Farbenharmonie vollkommen beherrschen lernt. Daneben sollen «Composition, Ordination», wie auch die Darstellung der «natürlichen Affekte» «wohl ausgebildet sein».[113] Spöttisch meint Sandrart, «etliche unsere Teutsche» dächten, «es sey ihnen rühmlich und fördere zu großem Namen, wann sie große wilde Fantasten sind, und durch verkehrtes Leben wilde würme im Kopfe zeugen, womit sie dann ihre thörichte Einfalt zeigen und daß ihnen an Vernunft und Weisheit gar viel abgehe», und sie «verachtet und verlacht werden.»[114]

Von einem Maler, der diese Fehler vermeidet und der allen genannten Postulaten gerecht wird, könnte man scheinbar kaum noch mehr verlangen. Sandrart betont aber nicht genügend, daß ein solcher Ausbund von Hoffähigkeit, Fleiß, Tugend, Gelehrsamkeit usw. dennoch kein Künstler ist, wenn er nicht die echte Künstlerseele, die innere Schöpfungskraft besitzt, die aus angeborenem, dichterischen Empfinden zu schaffen vermag. Mit bewußter Absicht seine Bilder «mit Ueberfluß wohl auffge-

räumter Gedanken» zu beleben, oder einen bestimmten «Affekt» zu erzielen ist nicht Aufgabe eines echten Künstlers, der auch ohne den Zwang Sandrartischer Regeln auskommen kann. Sandrart weiß dies im übrigen wohl auch, wie man aus seinem, in der Akademie ausgesprochenen Satze: «Wann die Mutter Natur dem Jüngling nicht ihre Milch einflößet ... so ist auch mit unendlicher Arbeitsamkeit wenig zu schaffen» — folgern darf. Er hat wohl eine Ahnung, daß der Künstler geboren wird. Und es wäre eine abgeschmackte Behauptung, daß er seine eigenen künstlerischen Arbeiten nur durch «Verstand» und rastlosen Fleiß habe zustande bringen können. Aber zumeist zeigt er sich doch recht sehr von jener, für seine gedankenarme Zeit charakteristischen Krankheit befallen, welche die jugendlichen Talente ersticken mußte, indem man meinte, allein der Verstand könne mit Hilfe der «Observanzen» und der angeblich aus der «Practik» abgeleiteten «Kunst Regeln» einen Künstler machen. Sandrart lebte ja in dem erschreckend verrohten Zeitalter, in dem man ebenfalls durch Fleiß und Verstand ein deutscher Dichter werden[115] zu können glaubte. Nicht bloß die deutschen Gelehrten trugen bald nach dem dreißigjährigen Kriege die Perrücke, sondern auch die deutschen Maler, deren Zierde Joachim Sandrart war.

Diese Erscheinung ist nicht bloß in Deutschland zu beobachten. In Frankreich litten die Zeitgenossen Sandrarts, die Poussin, Le Sueur oder Le Brun, die ihm an Talent und Können weit überlegen waren, an demselben Gebrechen. Auch sie grübelten und philosophierten zu viel bei ihrer Arbeit, und bei aller von ihnen erträumten «Freiheit» blieben sie doch von unüberwindlichen Einflüssen der Antike und der zeitgenössischen Italiener oder endlich von ihrem literarischen Wissen und dem Akademismus bedrückt und bedrängt.

In Frankreich wie in Deutschland war die Konsequenz dieser verstandesmäßigen Ausübung der Kunst die übermäßige Ausbildung der Allegorie, jener «kolossalen Prämisse» aller Malerei jener Zeit, wie sie Jakob Burkhardt genannt hat. Zur Darstellung des Abstrakten, die die Allegorie unternimmt, reichte Sandrarts Talent nicht aus, denn er war kein Rubens. Das was in seinen Allegorien so hausbacken wirkt, was er den

«Ueberfluß wohl aufgeräumter Gedanken» nennt, das rein Verstandesmäßige, zeigt, wie sehr ihm das Naive, die poetische Ader fehlte. So wirken seine Bilder und Kupferstichvorlagen dieser allegorischen Art,[116] die er wohl für seine besten gehalten haben mag, geschraubt wie seine Sprache, geschraubt wie die «Poesien» der deutschen Dichter seiner Zeit. Nicht der poesievolle Elzheimer, so sehr er ihn auch lobt, mag sein Ideal gewesen sein, sondern die zeitgenössischen Italiener, wie etwa Lanfranco[117] oder Pietro da Cortona.

Vom «Verstand» läßt sich Sandrart vorschreiben, was der «wohl mahlende» Künstler malen darf. Er beurteilt ohne Skrupel die künstlerische Qualität eines Malers nach dem, was er malt.[118] Die oberste Stelle nehmen die «großen Historien», wohl die aus der alten Geschichte entnommenen Darstellungen,[119] ein. Darnach rangieren die mythologischen, allegorischen und religiösen Kompositionen, die immer eine sinnreiche Invention zeigen müssen. Dazu wären noch die Landschaften zu rechnen, die durch eine, aus der Mythologie entnommene Staffage belebt werden. Erst dann folgen die bloßen Landschaften. Noch tiefer steht ein Künstler, der es nur auf täuschende Naturnachahmung abgesehen hat, wie der Portraitmaler, dem es ja (nach Sandrart) nur auf «wohlgleichende Contrafätte» ankommt. Hierbei ist eine «sinnreiche Invention» ebensowenig nötig, wie bei der Wiedergabe des «gemeinen Lebens», womit die holländischen Genrebilder, namentlich die Stillleben («stillstehende Sachen») gemeint sind. Von dem Fleiß eines Meisters dieser für Sandrart niedrig stehenden Art der Malerei, Gerard Dow,[120] weiß der Schnellmaler Sandrart mit Schaudern zu berichten, daß Dow zum bloßen Untermalen einer Frauenhand fünf Tage gebraucht habe, «woraus leicht zu erachten was für eine Zeit das übrige dieses Werkleins[121] erfordert» habe.

Dies sind im wesentlichen Sandrarts kunsttheoretische Ansichten. Die zahlreichen technischen Vorschriften, in welche wir seine Theorie eingestreut finden, hier aufzuzählen verbietet der Umstand, daß sie aus den verschiedensten Schriften entlehnt sind.

Wir sahen was für ein abstraktes blutloses Wesen er in seinen kunsttheoretischen und moralisierenden Anweisungen aus

seinem Idealmaler gemacht hat. Sein Glaube, das künstlerische Individuum, die künstlerische Eigenart in normative Vorschriften einpressen zu können, war in Deutschland so allgemein verbreitet wie in Italien. Man war sicher, die angeblich von den großen Meistern der Renaissance überkommenen Kunstgesetze endgültig festgestellt zu haben. Der große normale Stil, die Norm der Schönheit, die «gran maniera greca» war ja gefunden und auf den Akademien erlernbar; was war begreiflicher, als daß Sandrart diese unumstößlichen Gesetze nun kodifizieren wollte?

Der urwüchsige Künstler also, der sich diesem ehernen, «in complexu recipierten», Kanon des künstlerischen Wohlverhaltens widersetzte, der seinen eigenen Weg ging, blieb der verachtete «große wilde Phantast». Ganz verwundert fragt daher Sandrart (T. A. II. 3. S. 326ª), wie es nur möglich gewesen sei, daß Rembrandt (ich greife ihn als individuellsten Künstler heraus, zumal ihn Sandrart persönlich gekannt hat) «zu einer so hohen Staffel in der Kunst» gelangt sei. Denn dieser habe doch «Italien und andere Oerter, wo die Antichen und der Kunst-Theorie zu erlernen, niemals gesehen», sich auch nicht gescheut «wider unsere Kunst Reglen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst-nötigen Academien» zu streiten.

Er blieb also für Sandrart eine unfaßbare Ausnahme, denn die italienischen und die in Italien ausgebildeten deutschen Durchschnittskünstler widersetzten sich im allgemeinen der gepriesenen Normalität nicht. Ueberall, wohin die kosmopolitische Barockarchitektur, etwa nach dem Muster des Gesù in Rom gedrungen war, verlangte man auch in der Malerei nach dem bewährten uniformen Barock. Nur so erklärt sich in den italienischen und deutschen Kirchen des 17. Jahrhunderts jene ungeheure, oft unterschiedslose Masse mittelmäßiger Barockbilder, die man heute kaum noch eines Blickes für wert hält. Aber auch für den hervorragenden Künstler war es verdienstvoller und — einträglicher, das korrekte Normale und Bewährte zu bringen, als seine ungezügelte Kraft in der Neuheit der Technik oder des Bildvorwurfs zu zeigen.

Hier liegt demnach der Unterschied zwischen der Kunstan-

schauung des Sandrartischen Zeitalters und derjenigen unserer Tage begründet: dort die Unterordnung unter die Normalität, hier die absolute Freiheit des künstlerischen Genius, nicht von der Gesetzmäßigkeit, aber von allen Regeln.

Es braucht nicht bemerkt zu werden, daß sich eine originale Künstlerpersönlichkeit durch das modische Hinarbeiten auf ein Ziel, auf einen Geschmack nicht vollständig einengen oder gar umwandeln ließ. Sandrart, als ein Künstler, der die italienische und holländische Malerei an Ort und Stelle so gründlich studiert hatte, hat gewiß empfunden, daß es mit seiner Theorie doch nicht so ganz richtig sei. Wie könnte er sonst einem Rembrandt und anderen Genies so uneingeschränktes Lob spenden, wenn gerade sie seiner Theorie entgegenhandelten? Dieser ungelöste Widerspruch zeigt zu Sandrarts Vorteil, wie in ihm der Theoretiker den Künstler doch nicht ganz zu überwältigen vermochte.

Inwieweit aber seine Leistungen als Künstler seiner Theorie über das «Wohlmahlen» entsprochen haben, dürften die folgenden Ausführungen über den Charakter seiner Kunst dartun.

V.

Eine rechte Vorstellung von Sandrarts eigener Malweise gewinnen wir aus seinen kunsttheoretischen Ansichten ebensowenig, wie man etwa aus den kunsttheoretischen Schriften eines Raphael Mengs einen Schluß auf den wirklichen, jetzt wohl feststehenden Charakter seiner auch einst hochgepriesenen Malerei ziehen kann. Es scheint daher geboten, die künstlerischen Leistungen Sandrarts unabhängig von seinen eigenen Ansichten zu untersuchen. Zunächst ist einiges über die Anzahl der erhaltenen Werke und ihre ungefähre Einteilung (nach der stofflichen Seite hin) vorauszuschicken.

Es ist eine hinreichend große Menge, etwa hundert Oelbilder [122] und siebenundachtzig Zeichnungen [123] vorhanden, um eine gründliche Kenntnis erwerben zu können. Unter diesen Werken finden sich allerdings verdorbene und nachgedunkelte oder ganz flüchtige Arbeiten, deren Zustand bisweilen abstoßend wirkt. Sie mußten aber trotzdem bei der Beurteilung berücksichtigt werden. [124]

Sichtet man die ganze Masse der erhaltenen Bilder und Zeichnungen nach den Sujets, so zeigen sich drei große Gruppen: Religiöse Bilder, Allegorien und Portraits. Dies deckt sich etwa mit Sandrarts Vorschriften über das, was ein rechter Maler malen solle. Er hat weder den nackten Menschen, weder Genrebilder («gemeines Leben»), noch Volks- oder Kriegs-Szenen gemalt.

Weitaus der größte Teil der Bilder ist auf Bestellung angefertigt. [125] Er malte für katholische Kirchen, was von ihm verlangt wurde. Ohne Zweifel sind ihm, dem Protestanten, die Vorgänge aus der Heiligenlegende innerlich gänzlich gleichgültig geblieben. Daher lassen auch viele seiner Darstellungen auf

diesem Gebiet den Beschauer kalt, was ja auch bei den italienischen Barockmalern so häufig der Fall ist. Die Glaubensinbrunst und deutsche Gedankentiefe eines Dürer darf man bei dem barocken Sandrart nicht voraussetzen. Auch seine nicht religiösen Bilder wirken zum Teil durch ihr hohles Pathos langweilig. Dies ist nur die Konsequenz der schon oben (S. 23 ff.) auseinandergesetzten Eigenschaft unseres Meisters, die das Schaffen des Künstlers aus dem «Verstande» zu erklären suchte.

Es stellt sich hier die Frage ein, wie gerade in jenen Tagen der erbittertsten Glaubenskämpfe die katholische Geistlichkeit dazu kam, bei einem Ketzer [126] Bilder zu bestellen. Der Ruhm der in Italien — wie eingangs erwähnt — zu derselben Zeit in unübersehbarer Menge gemalten Glorien, Assunten, Visionen, Martyrien etc. war natürlich auch nach Deutschland gelangt, und der deutsche Klerus, wenn er unserem Sandrart Aufträge erteilte, mochte froh sein, daß es überhaupt einen einheimischen Maler gab (mochte er auch evangelischen Bekenntnisses sein), der dergleichen auch verstand, da er lange in Italien und Holland gearbeitet hatte; so wurde die Berufung eines der anspruchsvoll auftretenden italienischen Maëstri überflüssig. Vielleicht empfahlen auch Sandrarts Gönner, der Pfalzgraf von Neuburg oder der Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich den «teutschen Apelles» den hohen Kirchenfürsten in Salzburg, Regensburg oder Wien.[127]

Der umfangreichste Auftrag derart, den ihm der Abt Placidus erteilte, ist wohl die Ausschmückung der ganzen Kirche der Benediktinerabtei in Lambach an der Traun (bei Gmunden am Traunsee). Für diese damals eben erst restaurierte Kirche hat er 1657 nicht weniger als sieben große Altarbilder gemalt, die unter anderem das Leben der Heiligen Benedikt, Dominikus und Placidus verherrlichen.[128]

Hatte Sandrart einen Auftrag erhalten, so habe er, sagt er selbst: [129] «die Historie mit rechtem Urtheil auf ein Tuch ungefähr ein oder zwey Schuh hoch, gemahlet, das Gemähl mit aufgeräumtem Geist überlegt» und sich beflissen, daß er «alles mit Zeichnung, Ordinanz und Colorit wohl hervorgebracht». «Und dieses Modell», fährt er fort, «habe ich nochmals an Käyser, König oder andere Geist- und weltliche Liebhaber zu der Ge-

nehmigung übersendet, und folgends, was sie geändert verlanget, in dem grossen Blat zu köstlicher Satisfaktion beobachtet».[130]

Daher finden wir auch unter seinen Zeichnungen fast niemals[131] sorgfältig angefertigte Cartons zu seinen Oelbildern. Er fand, wie er sagt, «für bässer» nur die kleinen «Schizzi» zu entwerfen.

Ich nannte Sandrart schon mehrfach einen ausgesprochenen Barockmaler. Soll dieses Prädikat kein leeres Wort bleiben, so dürfte der Versuch von Nutzen sein, nunmehr den Eigenschaften eines solchen Barockmalers an Sandrarts künstlerischem Nachlaß[132] nachzugehen.

Charakteristisch für die italienische Malerei des Barock ist im allgemeinen die große Erweiterung des Stoffgebietes. Das Hauptgewicht wurde auf den Ausdruck, den Affekt (selbst auf Kosten der Komposition des ganzen Bildes) gelegt. An Stelle der ruhigen heiligen Konversationen traten zu den etwa schon vorhandenen Visionsbildern die Glorien, Martyrien, Ekstasen, die Darstellungen sehnsüchtiger Inbrunst und die ganze Reihe der einzelnen Sehnsuchtsfiguren (Kniestücke), wie Lukrezia, Kleopatra, Maria, Ecce homo etc.

In Sandrarts Lebenswerk ist diese Erweiterung des Stoffgebiets nicht so auffallend. Die Vorwürfe seiner religiösen Bilder sind dieselben, wie sie schon bei den deutschen Renaissancemalern üblich gewesen waren. Aus dem alten Testament finden wir nur Sujets wie Jakobs Traum von der Himmelsleiter,[133] Jakob empfängt den Segen Isaaks,[134] Abraham verstößt die Hagar,[135] der junge Tobias vom Engel geleitet[136] und den Kopf eines Moses.[137] Die meisten Stoffe sind aus dem neuen Testament entnommen.

Der Person Christi, dessen Antlitz sich am besten mit dem bei Rubens üblichen vergleichen läßt, begegnen wir am häufigsten,[138] ferner auch der Maria von der Verkündigung an bis zu ihrer Himmelfahrt, wobei es auffällt, daß ihr Gesichtstypus selten der gleiche ist.[139] Aus der Heiligenlegende finden wir die Vermählung der Katharina,[140] die Kreuzerfindung der hl. Helene,[141] den Triumph des hl. Benedikt,[142] das Wunder des hl. Cajetan,[143] der im Jahr 1656 Neapel von der Pest be-

freit hatte, weiter den hl. Dominikus, dem Maria den Rosenkranz verleiht.[144] Zur Verherrlichung der Geschichte des Klosters Lambach diente die Verleihung der Reliquien des hl. Julian an den Lambacher Abt Placidus.[145]

Der eben berührten Vorliebe der italienischen Barockmaler für Martyrien zollte aber auch Sandrart seinen Tribut. Hatte er schon in Rom sich an antiken Martyrien versucht,[146] so malte er in seinem reifen Alter aus der Heiligengeschichte den Märtyrertod des hl. Emmeram[147] und des Placidus.[148] Den hl. Sebastian hat er sogar viermal[149] dargestellt.

Ein weiteres auffallendes Kennzeichen der Barockmalerei darf hier nicht übergangen werden. Sandrart nämlich erweist sich, was die Vorwürfe seiner Bilder angeht, — ganz abgesehen von der Malweise — am deutlichsten als typischer Barockmaler dadurch, daß er die Allegorie mit unverkennbarem Wohlgefallen in die deutsche Malerei eingeführt hat. Es ist schon (S. 22) erwähnt worden, wie bei ihm das Poetische von dem Verstandesmäßig-Allegorischen überwuchert, ja erstickt wurde. Sein Zeitalter war, namentlich was die Poesie betrifft, durchtränkt mit «Allusiones, Emblemata und Conclusiones», welche alle er nun auch als Maler darstellen wollte. Die Allegorie, z. B. die Personifikationen der Tugenden und Laster, der Monate usw. war ja der deutschen Renaissance durchaus nicht unbekannt gewesen, aber Sandrart versuchte nun, außer den genannten Personifikationen der Monate, der Pictura, der Scultura, des Zeitgottes Saturn, der Justitia etc., die jedermann verstand, auch andere verwickeltere Denkakte durch Allegorien sinnlich zu beleben, d. i. darzustellen.[150] Namentlich geschah dies in seinen Bücherillustrationen,[151] deren allegorische Darstellungen ohne die gewöhnlich beigegebene Erklärung nicht zu verstehen sind.[152] Diese frostigen steifen Figuren in «antikischem» Gewande, die lebhaft an Sandrarts römische Studien erinnern, sollte der Leser als Fortsetzung der antiken Kunst betrachten und sollte bewundern, wie ein Deutscher diese Belebung so spielend leicht zu inszenieren verstand.

Weiter machte sich Sandrart, wie etwa vor ihm Rubens

und wie vollends seine Zeitgenossen, die französischen Hofmaler mit ihrem Anführer Le Brun, die Allegorie skrupellos auch dienstbar, wenn es galt, bedeutenden Zeitgenossen zu schmeicheln. So in dem, «Ehrenpreis des durchleuchtigst-fruchtbringenden teutschen Palmenhains» betitelten Blatt am Anfang seiner Iconologia Deorum von 1680. Hier ziehen die durchlauchtigen fürstlichen Mitglieder des Ordens in römischer Imperatorentracht mit Palmzweigen in den Händen zum Parnaß, um dem Apollo und anderen Gottheiten zu huldigen, während im Vordergrunde die Musen versammelt sind. Dieses Blatt wird an Plattheit und Unverständlichkeit nur durch die nachfolgende lange Beschreibung dieses «poetischen» Vorganges übertroffen.

Weit erfreulicher wirkt die Allegorie, die Sandrart für den Kaiser Ferdinand III. nach dessen eigenen Angaben malte. Sie sollte die Habsburger Dynastie verherrlichen. Die Anweisung des Kaisers hat Sandrart seiner Biographie[153] eingereiht und sie möge hier als Dokument für den «Geschmack» eines deutschen Kaisers jener Zeit eine Stelle finden: «Jupiter auf dem Adler sitzend, auf der Erden, in der Rechten einen Olivenzweig, in der Linken sein Fulmen haltend, und mit Lorbeer gekrönt: so mein Contrafät seyn könte. Aus dem Himmel die zwey verstorbene Kayserinnen, als Juno und Ceres, die eine Reichthümer, und die andere Fruchtbarkeit ihm offerierend. Die Königin aus Spanien, als Minerva, die Streitrüstung und Kunst praesentierend. Bellona, die jetzt regierende Römische Kayserin, die militarische Instrumenta ihm unter die Füße werfend. Erz-Herzog Leopold Wilhelm in formâ Martis, auch die Instrumenta bellica untergebend. Der Römische König, in formâ Apollinis, mit den musicalischen Instrumenten. Mein kleiner Sohn, in formâ Amoris, doch bekleidter, den Köcher und Bogen anpraesentirend».[154]

Genau nach dieser Vorschrift hat Sandrart «des hohen Hauses von Oesterreich Triumph» in Oel gemalt. Das Gemälde ist zwar nicht erhalten, ein großer Stich des F. v. den Steen gibt aber eine gute Vorstellung der Komposition.[155] Auch hier ist das Bild ohne eine Beschreibung (die kaiserliche Anweisung) gar nicht verständlich, und ein Jupiter mit Knebelbart oder eine Minerva mit den individuellen Zügen eines Portraits

müssen lächerlich wirken. Immerhin ist die Komposition noch großzügig, verglichen mit Sandrarts allegorischem Bild, das den Titel führt «Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft».[156] Es scheint auf Anweisung des Erzherzogs Leopold Wilhelm[157] gemalt worden zu sein. Kennt man den Namen der Komposition nicht, so wird man nur mit Mühe den Sinn des Ganzen erraten. Vielleicht war das Publikum zu Sandrarts Zeit aber mit Allegorien vertrauter als heutzutage.

Die durch den «Verstand» bewirkte Verkümmerung der Phantasie wird auch dadurch nicht aufgehoben, daß Sandrart die allegorischen Figuren gegeneinander in Bewegung oder in Affekt setzte,[158] oder gar, wie wir eben sahen, sie in Verkehr mit historischen Menschen brachte. Weit besser gelangen ihm einfachere Themata wie die zwölf Monate (vgl. Tafel I und II). Hier stellte er lebensgroße Halbfiguren mit den nötigen Attributen in die Landschaft, in ein Zimmer oder Gewölbe, belebte sie durch die wärmende Glut seiner Farben (Gewänder) und machte sie interessant durch die Naturwahrheit der Früchte oder des Wildes (September und November). Dem gleichen, rein dekorativen Charakter begegnen wir auch in den «Tag» und «Nacht» benannten Allegorien, welche der Kurfürst Maximilian von Bayern nebst den Monatsbildern gekauft hatte, um damit den Speisesaal des (älteren) Schleißheimer Schlosses zu zieren.[159] Diese vierzehn wohlerhaltenen, in zahlreichen Kopien, Kupferstichen und Nachstichen verbreiteten Bilder kann man wegen ihrer Farbenfreudigkeit, leichten Verständlichkeit und der dekorativen Anspruchslosigkeit ohne Zweifel Sandrarts beste Allegorien nennen.

Bei einem Künstler, der der hervorragendste deutsche Maler seiner Zeit war, und von dem eine so große Zahl von Werken erhalten ist, muß vor allem die künstlerische Entwickelung interessieren.[160] Allein die Bemühungen, in dieser Hinsicht eine wohlabgestufte Skala aufzustellen, ergeben nur die Tatsache, daß er als frühreifes Talent wenig Entwicklung zeigt. Seine beiden ersten, noch in Rom gemalten Bilder, der Tod des Seneka und der barmherzige Samariter[161] zeigen schon den fast fertigen Künstler. Allerdings dürfte in der Komposition

bei beiden Bildern eine fremde Hand zu mutmaßen sein, wie ja auch beide ganz italienisch anmuten.[162] Der Samariter aber ist derselbe Alte, dem wir auf vielen späteren Bildern begegnen. Dieselbe Hand, den gleichen Arm des Ohnmächtigen, den der Alte aufrichten will, finden wir auf der Allegorie des Monats August in der Schleißheimer Galerie wieder.[163] Auch sonst ist es nicht schwer, auf verschiedenen Bildern die Wiederholungen der Typen alter Männer oder alter und junger Frauen zu konstatieren. Diese oft handwerksmäßig ausgeführten Musterköpfe extemporierte Sandrart aus seinem stets bereiten Vorrat, so oft er sich gehen ließ. Er wird wohl gewußt haben, was er sich in dieser Beziehung dem einzelnen Besteller gegenüber erlauben durfte.[164]

Diese früh erworbene und einer Entwicklung unfähige «Faustfertigkeit», die oft stellenweise in seinen besten Bildern auftritt, macht es beinahe unmöglich in den Bildern aus seiner besten Zeit, also aus den Jahren 1638—45 (Amsterdam) und 1645 bis etwa 1655 (Stockau) einen wesentlichen Stilunterschied nachzuweisen. Ein Blick auf das chronologische Verzeichnis seiner datierten Werke zeigt, daß er in diesem Zeitraum die meisten Werke geschaffen hat, die aber auch zugleich seine besten sind. Ich nenne hier nur das Schützenstück des Kapitäns Bicker,[165] die schon besprochenen Monatsbilder[166] nebst Nacht und Tag,[167] Joseph und Joachim,[168] den Abschied der Apostel[169] und das Gesandtenmahl im Nürnberger Rathaus.[170]

In der letzten Jahren seines Stockauer Aufenthaltes widmete er sich mehr der Abfassung seiner Teutschen Academie. Er sagt selbst in diesem lange vorbereiteten Buch (T. A. II. 3, S. 212 b): «was große Müh und Arbeit ich etliche Jahre nach einander in diesem Werk angewendet, in dem ich, mit Hindansetzung aller meiner andern Functionen, einig und allein die Zeit mit Zeichnen für die Kupferstecher und mit dem beschwerlichen Schreiben und Corrigieren zugebracht» etc. Deshalb zeigen schon die Lambacher Altarbilder (gemalt 1657 und später) öfter die schon beklagte barocke Flüchtigkeit, die man einen Rückschritt nennen möchte, wenn uns nicht spätere weit sorgfältigere Bilder begegneten, wie Jakobs Traum von der Himmelsleiter in der Augsburger Barfüßerkirche.[171]

Das Alter macht sich schon bemerkbar in dem Regensburger Bild, dem Martyrium des hl. Emmeram,[172] namentlich aber in dem Bild der Münchener (St. Cajetan-) Hofkirche, das den hl. Cajetan verherrlicht.[173] Die Lässigkeit des Greises zeigt sich hier in der lückenhaften, unzusammenhängenden Komposition[174] bezüglich der im Vordergrunde ohne allen Zusammenhang verstreuten Kranken oder Toten, deren Inkarnat zudem widerlich leichenfarben oder dunkelrotbraun gegeben ist.

Gänzlich manieriert, stumpf in der Farbe (wohl nicht verdorben) ist auch das späte Werk in der Augsburger Annenkirche, das Jesus vor den Schriftgelehrten darstellt (Nr. 32 des Gemäldeverzeichnisses). Ganz dieselbe greisenhafte Schwäche in der Komposition wie auch in der Ausführung bezeugen mehrere Illustrationen in der Iconologia Deorum.[175]

Als Ausnahme ragt aus der Menge dieser vom Altarstil bedrückten Bilder die himmlische Gloria hervor,[176] eine der letzten großen «Maschinen» Sandrarts. Wenngleich es übermalt ist, darf dies in sieben Monaten vollendete Bild bezüglich der Komposition das relativ beste von seinen großen Altarblättern genannt werden. Es war wohl die schwierigste Aufgabe gewesen, die je an ihn herangetreten war: eine Apotheose der Kirche, also der gesamten Heiligen, Propheten, Apostel und Engel, die sich versammelt haben, um der in der himmlischen Glorie erschienenen Himmelskönigin zu huldigen. Die Gesamtkomposition ist großzügig auf die riesige Leinwand verteilt, während die Ausführung der Einzelheiten gerade so virtuosenhaft flüchtig gewesen zu sein scheint, wie auf dem schon genannten Cajetansbild der Münchener Hofkirche. Eine so eingehende fleißige Malerei wie die Darstellung der Fische auf dem Augsburger, «Petri Fischzug» benannten Bild,[177] oder der Rebhühner und Krammetsvögel, die der Jäger von der Jagd nach Hause bringt (Allegorie des November[178]), vermochte der alternde Meister nicht mehr zu bieten. Es gehört daher zu den vielen Uebertreibungen der Sandrartischen Biographie, wenn dort (S. 23ª) behauptet wird: «daß allemal unter seinen Werken die letzte für die bästen gehalten worden», ähnlich wie die großen Meister Dürer, Holbein etc. «immer in der Vollkommenheit gewachsen und gestiegen: dessen Widerspiel

von den Italienern und Franzosen geschehen, deren Fleiß wie die Sonne im Herbst von Tag zu Tag deklinieret».[179]

Eine sehr bedenkliche Eigenschaft der Barockmaler war die Schnelligkeit, mit der sie arbeiteten. Auch Sandrart rühmt sich seiner «Hurtigkeit», denn das langsame Malen sei ein Zeichen der Unfähigkeit. Ganz offen spricht er es aus, daß diejenigen Maler die «erfahrenste und hurtigste» seien, die ohne langes Besinnen und ohne Vorarbeiten (Cartons, Untermalung) ihre Bilder auf die Leinwand werfen.[180] In Sandrarts Biographie wird häufig die Kürze der Zeitabschnitte rühmend hervorgehoben, die der Maler zur Vollendung seiner Bilder gebraucht habe.[181] Fast möchte man annehmen, daß seine verwilderten Zeitgenossen ihn vielleicht nicht zum mindesten wegen seines Rufes als Schnellmaler[182] so hoch geschätzt haben.

Auch seine Zeichnungen zeigen eine auf der schnellen Produktion beruhende Flüchtigkeit,[183] die keineswegs immer genial genannt werden kann.

Die von seiner Eile bei der Ausführung herrührenden Mängel will er mit dem zu seiner Zeit gesteigerten Verlangen nach Kunstwerken entschuldigen, vergißt aber, daß er, der Anhänger der Akademien, durch diese von ihm erstrebte «prontezza», diese «Faustfertigkeit», gerade den ursprünglichen Zweckgedanken der Akademien in Rom, nämlich den Kampf der Gründlichkeit gegen die Flüchtigkeit,[184] illusorisch machte.

Ein sorgfältiges Detailstudium war mit dieser Geschwindigkeit des Schaffens unvereinbar; unter ihr litt besonders die Zeichnung auf den Gemälden, namentlich in den Einzelheiten. Im ganzen betrachtet erscheint nämlich die Zeichnung groß und zügig, hält aber einer genaueren Untersuchung auf ihre Korrektheit hin, etwa bei einem Faltenwurf oder bei den Händen und Füßen der oft lebensgroßen Figuren, nicht Stand. Das gilt, um ein Beispiel zu geben, für das Reiterportrait des Pfalzgrafen Karl Gustav.[185] Das Pferd zeigt hier, daß Sandrart sich mit Pferdeanatomie wenig beschäftigt hatte.[186] Hierüber kann selbst die in der Biographie (S. 18 b) erzählte Anekdote nicht hinwegtäuschen, nach welcher das Pferd des Pfalzgrafen «in An-

sehung dieses gemahlten zu wiehern begunte, als wenn ein lebendes Pferd oder Stute zugegen gewesen wäre«. Auch die so schwierige Wiedergabe der nackten Putten machte dem Barockmaler Sandrart wenig Sorge. Er besaß in seiner Kunstkammer[187] mehrere bronzene Modelle von Putten, die wir auf seinen Bildern und Illustrationskupfern zu seinen Büchern wiedererkennen können.[188] Ein Studium nach der Natur hielt Sandrart hier also ebensowenig für nötig, wie bei seinen sehr seltenen Versuchen den nackten Menschen darzustellen. Nur die Heiligen Sebastian[189] und Emmeram[190] gab er notgedrungen nackt. Seine sonst vorkommenden nackten Leiber sind durchweg als Nebenfiguren behandelt und oft unglaublich verzeichnet,[191] namentlich bei Verkürzungen.[192]

Wenden wir uns nun nach dieser, mehr das Aeußerliche und Einzelheiten behandelnden Untersuchung zum Versuch einer Darstellung des gesamten künstlerischen Wesens unseres Barockmeisters.

Vergegenwärtigt man sich im allgemeinen die Werke der bedeutendsten deutschen Maler, die ihm unmittelbar voraufgingen, etwa die des Christoph Schwarz, Hans von Aachen, Josef Heinz, Johann Rottenhammer und des Adam Elzheimer, und vergleicht sie mit Sandrarts Werk, so wird man — ganz abgesehen von Lob oder Tadel — einräumen müssen, daß mit Sandrart eine ganz enorme Veränderung des Kunstcharakters vor sich gegangen ist. Sie besteht in dem absoluten Ueberwiegen des Malerischen und damit in dem Zurücktreten des Zeichnerischen. Er ist der erste eigentliche deutsche Barockmaler, aus seinem Innersten heraus, mit Leib und Seele.[193]

Durchaus barock sind schon seine Zeichnungen. Im ganzen haben sich 87 Zeichnungen von seiner Hand gefunden.[194] Bei fast allen hat er sich den Rötel mit seiner schnellen Wirkung und weichen Tönung zu Nutze gemacht.[195] Da ist nicht mehr die Rede von kleingestrichelten Federzeichnungen des jungen Lehrlings, als er die Kupferstiche kopierte und jede Linie wiedergeben mußte. Diese Sorgfalt wäre das gerade Gegenteil des Schwunges und der Hurtigkeit des Virtuosen gewesen. So

dienten ihm auch die Zeichnungen durchaus nicht dazu, um sich die Details auf den großen Oelbildern vertraut zu machen,[196] da der «rechte Maler» die Einzelheiten so vollkommen inne haben mußte, daß er das ganze Oelbild ohne Besinnen vollenden konnte. Fast keine Spur findet sich darum von Aktzeichnungen[197] oder von durchgebildeten Gewandfiguren, wie sie die Carraccis u. a. ausgebildet hatten. Nur die schon genannten, flüchtigen, in Oel auf Leinwand entworfenen Bildskizzen sehen wir, die er den Bestellern von Gemälden zusandte. Dieselbe malerische Flüchtigkeit der Rötelzeichnungen verspüren wir auch bei den Kupferstichen zur Teutschen Academie, zu denen die Zeichnungen nicht mehr vorhanden sind.

Nur das Malerische hat für Sandrart Interesse. Die Zeichnung ist ihm erst recht nicht von Bedeutung bei seinen Oelbildern. Vergebens würde man in ihnen nach der schönen Linie suchen. Nur auf starke Licht- und Schattenwirkungen kommt es dem Barockmaler an. Er bevorzugt einen dunklen Hintergrund, in dem die Konturlinien der Figuren wie im Dämmer verschwinden,[198] und der durch seine Unbestimmtheit den Eindruck des Unendlichen,[199] Unergründlichen hervorrufen soll. Dazu ist noch nötig der Eindruck steter Veränderung, die äußerste Bewegung, die Unrast in allem, namentlich bei den Figuren. Auf der Himmelfahrt Mariae (Hauptaltarbild) in Lambach schwebt Maria nicht ruhig empor, sondern sie saust, lebhaft die Arme emporstreckend, nach oben, während die ihr nachsehenden Apostel die heftigsten Arm- und Beinbewegungen machen.[200] Ueberall, wo es angeht, finden wir das Aufgeregte,[201] Brausende, Geräuschvolle versucht, denn das ruhige Dastehen oder die gemessenen, kaum angedeuteten Bewegungen, wie sie die Renaissance, als Kunst des «ruhigen schönen Seins», gegeben hatte, mochten der «gran maniera greca» des Barockkünstlers steif und langweilig vorkommen.

Sandrart bevorzugte das Kolossale, deshalb reizte ihn nicht das schöne und lebensvolle Detail, wenigstens nicht auf seinen großen Kirchenbildern.[202] Ihm kam es darauf an, durch heftige Bewegung, durch ein überall wie aus Pulverdampf heraus erschallendes Fortissimo die Phantasie des Beschauers in Aufruhr zu bringen, ähnlich wie etwa die wunderlich gewundenen

wirbelnden Barockrahmen aller dieser Bilder auf den pompösen Altären das Auge nicht zur Ruhe kommen lassen.

Der immer beabsichtigte «Eindruck steter Veränderung» bringt nun auch eine ganz besondere Art der Komposition mit sich. Der Schwerpunkt der Bilder wird nach der Seite verschoben.[203] Kein architektonisch strenger Aufbau darf die Phantasie des Barockmalers beengen, der nur ein regelloses Spiel von Licht und Schatten kennt.[204] Stellt Sandrart einmal die Hauptperson bei seinen großen Maschinen in die Mitte, so sorgt er dafür, daß die übrigen Figuren möglichst regellos «in malerischer Unordnung» gruppiert sind, wie auf dem Walpurgisbild in Eichstätt.[205] Hier erlaubt der grenzenlose imaginäre Hintergrund ihm sogar, Figurengruppen beliebig übereinander zu setzen; worauf sie stehen, ist gleichgültig, da es sich ja um eine Vision handelt.

Bei einigen Bildern ist die Komposition auch einfach,[206] selbst bei den erwähnten Allegorien: Triumph des Hauses Oesterreich, sowie Minerva und Saturn. Niemals ist sie ärmlich. Befangenheit im Komponieren, wie sie dem Carl Screta[207] eigen war, kannte Sandrart nicht.

Wenn bei den Heiligenbildern der frühen Renaissance einzelne klar sichtbare Figuren genügten, so muß Sandrart große unübersehbare Menschenmassen geben. Bei dem Rosenkranzbild in Lambach[208] oder bei dem Bild in Eichstätt ist unten auf Erden die ganze anbetende Menschheit versammelt. Wie drängen sich da aneinander Kaiser, Könige mit ihrem Gefolge, Bischöfe, Aebte etc. kranke und gesunde Männer, Frauen und Kinder, ja, wie Sandrart mit Stolz sagt «Türken, Persianer und Mohren».[209] Das Gewimmel aller Völker der Menschheit soll sich im Unendlichen, Raumlosen verlieren.

Die italienischen Barockmaler gaben zwar auch diese großen Menschenmassen, allein ihre Kompositionen sind doch bei weitem besser durchgearbeitet als bei Sandrart, dem als Deutschen der Sinn für plastische Klarheit fehlte. Er macht sich kein Gewissen daraus, zu einem deutlich gegebenen Kopfe die Arme, Beine, ja den ganzen Körper wegzulassen, indem

sie im grenzenlosen dämmerigen Hintergrunde verschwinden.[210] Eine solche Bequemlichkeit hätte ein Italiener niemals gewagt,[211] wenigstens hätte er sich mit Ueberschneidungen geholfen, von welchen Sandrart anderswo ja auch reichlichen Gebrauch macht.

Durften die aus Sandrarts Schnellmalerei abzuleitenden Nachteile nicht verschwiegen werden, so erscheint es nunmehr angebracht zu einem Vorzug überzugehen, der fast allen seinen Bildern eigen ist.[212] Das Beste nämlich, was man zu Sandrarts Lob sagen könnte, ist, daß er als echter Maler stets ein lebhaftes, überaus warmes Kolorit zeigt, das über manche der bereits hervorgehobenen Schwächen hinweghilft. Man muß immer wieder, wenn man etwa in den Kirchen eins von seinen Bildern findet, erstaunen über die fast venezianisch anmutende Farbenfreudigkeit.[213] Sie war das wertvollste, was er aus Italien mitgebracht hatte und was er sein Lebenlang bewahrte. Auf dem Gesandtenmahl in Nürnberg ist er zwar durch das eintönige Schwarz der spanischen Moderöcke der tafelnden Gesandten behindert; desto farbiger wirkten aber der goldgestickte rote Galarock des Hofmarschalls, die dicken grünen Fruchtfestons an der Decke nebst der hellblauen Seide der Stühle oder dem blaubgelben Baldachin der über den drei Hauptpersonen des Friedenskongresses aufgehängt ist.[214]

Sobald der Gegenstand es erlaubte, malte Sandrart leuchtende rote (auch rosa), blaue braune oder gelbe Seidengewänder,[215] wofür besonders die Monatsbilder geeignet waren; er gab dem Himmel ein saftiges italienisches Blau[216] und seinen vielen «Glorien»[217] strahlenden Glanz.

Freilich darf man nirgendswo malerische Feinheiten suchen, wie etwa bei Rembrandt, mit dem Sandrart auch schon verglichen worden ist. Aber das Derbe, Saftige in seiner Farbengebung erhebt unseren Sandrart wohltuend über die meisten seiner deutschen Zeitgenossen, wie etwa den Mathias Kager oder Christoph Paudiß.[218]

Zeigt Sandrart manchmal schon den, bei den späteren Barockmalern üblichen, dunkelbraunen Galerieton, z. B. bei den Portraits, so sind das doch nur Ausnahmen. Niemals hätte

er sich dazu verstanden, die starken Farben zu verwässern, und gebrochene gedämpfte Töne zu versuchen, wie es das Rokokozeitalter liebte. Er hatte, wie die zahlreichen Entlehnungen (in seiner Akademie) aus den Schriften Van Manders oder Lionardos beweisen, deren Farbenlehre vollkommen inne. Den harmonischen Farbendreiklang blau-gelb-rot findet man auf einigen seiner Bilder,[219] und überall wirkt die wohlberechnete Zusammenstellung von gelb und rot, blau und rot, gelb und blau angenehm auf unser Auge.[220]

Es ist bereits betont worden, wie Sandrarts Altersstil sich unter anderem auch darin zeigt, daß das Inkarnat eine rotbraune Färbung annimmt.[221] Dies ist wohl eine Reminiszenz aus seiner italienischen Lehrzeit.[222] In seiner besten Zeit begegnen wir dagegen einer frischen und natürlichen Gesichtsfarbe, und statt der leichenhaft grauen Fleischfarbe der nackten Körper aus seiner späteren Zeit einem erfreulich gesunden Fleischton.[223]

Man irrt wohl nicht, wenn man annimmt, daß es gerade Sandrarts Kolorit gewesen ist, welches seine Beurteiler bestimmt hat, ihn als Nachahmer fremder Künstler auszugeben. Ueber diese unerfreuliche Frage nach den fremden Einflüssen bei Sandrart sei es vergönnt einiges anzureihen.

Man hat ihm vorgeworfen, er habe als Schüler Honthorsts diesen nachgeahmt, bei seinem römischen Aufenthalt wie die Italiener, in Holland wie Rubens gemalt. In seinen späteren Werken zeige er dann je nach Belieben diese oder jene Manier.[224] — Richtiger könnte man sagen, daß bei ihm nur der italienische Kolorismus von Dauer gewesen ist, daß dieser aber selbständig verarbeitet war und sich am wohltuendsten in seinen Bildern des Amsterdamer Aufenthaltes zeigt. Ich sage ausdrücklich verarbeitet, denn ein Nachahmer — man denke an die zahllosen Rubensnachahmer — ist Sandrart nicht gewesen.

Im folgenden ist der Versuch gemacht, einige besonders auffällige Anklänge an fremde Meister nachzuweisen.[225] Der Kürze wegen kann dies auch nur an wenigen Gemälden geschehen.

Wenn man erwartet, Sandrart werde über seine erste Lehrzeit bei Gerard Honthorst in Utrecht, die doch wohl

neben den Studien in Rom für seine Technik grundlegend war, in seiner Akademie,[226] oder in der Biographie[227] Aufschlüsse geben, so sieht man sich getäuscht. Es bleibt also nur übrig Honthorsts Einfluß in Sandrarts Bildern zu suchen. Honthorsts Neuerung waren die Nachtstücke gewesen, bei denen er im Gegensatz zu Caravaggios flackerndem unheimlichen Kellerlicht das künstliche Licht (Fackel, Kerze, Feuer) flau und bisweilen kalt erstrahlen ließ. Auch fehlen bei Honthorst gewöhnlich alle zarten Uebergänge. Eine Vorliebe für leuchtendes Gelb (Utrechter Gelb) und Rot ist allen seinen glasigen «Nachtstucken» eigentümlich, die er, wie Sandrart sagt, «sehr geschwind seinem Gebrauch nach verfärtiget» habe. Es sind nun zwar aus Sandrarts Lehrzeit bei ihm keine Gemälde mehr vorhanden. aber die beiden ältesten erhaltenen Bilder Sandrarts, der barmherzige Samariter von 1632 und der Tod des Seneca[228] von 1635, erinnern neben italienischen Anklängen unwiderleglich an Honthorst. Aus Sandrarts späterer Zeit ist der Einfluß seines ersten Lehrers, besonders in den Nachtstücken[229] noch hier und da erkennbar. Ein Beispiel derart (zugleich Sandrarts bestes Nachtstück) ist die Hinrichtung Johannes des Täufers im Kerker[230] beim Schein einer, von einer Dienerin gehaltenen, Fackel.[231] Hier ist das Utrechter Gelb nicht gespart und die lüstern zusehende Salome erinnert an Honthorsts Curtisanen.[232] Diese Anklänge sind indessen nur sehr gering, und die einfache würdige Darstellung ist durchaus als Sandrarts geistiges Eigentum anzusehen.

Honthorst gab sich nie viel mit dem subtilen Studium der Lichtreflexe auf den Gesichtern usw. ab. Die Sorgfalt, die ein Rembrandt auf die Darstellung unendlich fein abgestufter Uebergänge vom hellsten Licht bis zum tiefsten Schatten verwandte, lag ihm ganz ferne.[233] Diese derbe, däftige Art seines Lehrers ist es, die Sandrart annahm; dagegen nicht seine fahle glatte Farbe. Man hat in letzterer Hinsicht nur nötig seine 12 Monatsbilder in Schleißheim[234] zu erblicken, um sich zu sagen, daß die hier dominierende Farbenfreudigkeit nicht von Honthorst, sondern aus Italien stammt, über dessen Einfluß auf Sandrart jetzt Näheres zu sagen erlaubt sei.

Wie viele seiner deutschen Malergenossen (z. B. Carl Loth) zeigt sich Sandrart, zu seinem guten Glück, weit eher geneigt, die verklärte Schönheit der Venezianischen Koloristen anzunehmen, als die leere Rhetorik der römischen Nachbeter Michelangelos. Daher glauben wir ihm, wenn er in der Biographie (S. 8a) schreibt, er habe in Venedig «im Zeichnen und Colorieren wundersam proficiert». Er kopierte Tizians Ermordung des Petrus Martyr an Ort und Stelle, wie er später Tizians Flora in Kupfer radierte und dessen sogenannten Ariost als Vorlage für den Kupferstecher[235] abgezeichnet hat. Auffallend ähnlich ist auch der hl. Familie Tizians[236] im Louvre Sandrarts hl. Familie in Rennes.[237] Der das Lamm tragende Johannesknabe ist sogar direkt aus dem Louvrebild entlehnt. Auch Tizians Typus alter bärtiger Männer mit kahlen Schädeln klingt öfter in Sandrarts alten Grauköpfen an.[238] Auch beim Anblick des gepanzerten Ritters mit roter Feldbinde, der vor dem gen Himmel fahrenden Benedikt[239] kniet, denkt man unwillkürlich an Tizians Portraits geharnischter Edelleute oder Fürsten.

Weit bedeutender, jedoch in der Literatur über Sandrart sicherlich allzusehr betont, zeigt sich in seinen Werken der Einfluß des Rubens.

Die alles Darstellbare umfassende Phantasie des großen Vlaemen, die aus dem unerschöpflichen geistigen Gehalt seiner Bilder zu uns spricht, blieb einem Sandrart verschlossen. Ihm, dem korrekten Hofmann, war die in Darstellung des nackten Fleisches schwelgende Sinnlichkeit als «des Rubens licentiose Manier» anstößig. Im Gegensatz zu den vollen blühenden Gesichtern der üppigen Rubensschen Frauen malt Sandrart schmale, oft fast schmachtende zarte Frauengesichter[240] mit schwarzen Haaren. Aber das Feuer, die dramatische Gewalt der Komposition und das «Vermögen für das Geschehen» des Rubens haben, wie auf die gesamte Malerei, so auch auf Sandrart sichtbar eingewirkt. Was die Komposition anlangt, so finden wir deutliche Anklänge an Rubens zahlreiche Assunten[241] auf Sandrarts gleichnamigen Gemälden in Würzburg[242] und Lambach.[243] Hier haben die Rubenssche Wucht des Auffahrens der Maria oder die ekstatischen Bewegungen der das Grab umstehenden

Apostel unseren Sandrart inspiriert. Seine Kreuzabnahme im Würzburger Dom[244] stellt sich als fast gänzliche[245] Kopie der berühmten Rubensschen gleichnamigen Darstellung in der Antwerpener Kathedrale heraus. Diese Entlehnung möchte jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Wunsch des Bildbestellers zurückzuführen sein, da durch Kupferstiche das Rubenssche Bild schon damals so allgemein bekannt war, daß Sandrart es wohl kaum versucht hätte, die Komposition für seine eigene auszugeben.[246]

In etwas geringerem Maße spricht der Zeichner Rubens auch zu uns aus der großen Kreuzigung Sandrarts im Wiener Stefansdom[247] und aus der Figur des Petrus in dem Bild der Augsburger Galerie,[248] das zwar Petri Fischzug benannt wird, in der Hauptsache aber Sandrarts Fertigkeit in Darstellung von Fischen, Austern und anderem Seegetier zeigen soll. Mehr das Rubenssche helle Kolorit allein bemerken wir auf Sandrarts kleiner Darstellung der Verlobung der hl. Katharina,[249] während die Komposition sowohl wie auch die Gewandung und die Gesichtstypen Sandrarts eigenste Art zeigen.

Auch einige Buchtitel, zu denen Sandrart die Vorlagen lieferte, sind schwerlich ohne Rubens zahlreiche Arbeiten auf diesem Gebiet denkbar.[250]

So weit etwa die fremden Einflüsse. Es scheint schwer den Eindruck zu verhindern, als ob Sandrart so etwas wie ein schmarotzender Eklektiker gewesen sei. Dem gegenüber muß hier ausdrücklich betont werden, daß sein Kolorismus sich niemals in sklavischer Nachahmung der Italiener oder anderer äußert. Den soeben erwähnten wenigen Bildern, bei welchen sich Spuren der Nachahmung aufzeigen ließen, steht die große Menge von Schöpfungen gegenüber, in denen er sich als durchaus selbständiger Kolorist und Stilist zeigt. Als Beweis hierfür dürfte ein Blick auf die Bilder Abschied der Apostel,[251] oder Abraham und Hagar[252] auch dem mit Sandrartischer Malweise nicht Vertrauten vollkommen genügen.

Es ist nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß erst dann von der Kunstgeschichte unserem Maler der ihm gebüh-

rende Rang eingeräumt werden wird, wenn die eben genannten beiden Bilder und etwa noch Joseph und Joachim [253] oder Joachim und Anna [254] nebst einigen seiner besten Portraits [255] bekannter [256] sein werden. Man wird alsdann auch ohne weiteres zugeben, daß sein künstlerischer Gesamtcharakter weit bedeutender ist, als daß er durch Nachweise der Anlehnung an diesen oder jenen Meister erschöpfend geschildert werden könnte. Wer wollte allerdings leugnen, daß der Barock durchaus italienischen Ursprungs ist, daß also Sandrarts Malerei ohne dies Fremde nicht denkbar ist? Uebermächtig hatte die italienische Malerei gerade im siebzehnten Jahrhundert auf die deutschen Maler eingewirkt. Wie sie alle war der Deutsche Sandrart stolz darauf, in Italien auf den römischen Akademien seinen künstlerischen Schliff erhalten zu haben und in alle Geheimnisse des Normalstils, der gran maniera greca eingedrungen zu sein. Mag er sich aber bemüht haben, es überall den italienischen Barockmalern gleich zu tun, und mag er auch als Schriftsteller so oft als möglich italienische Wörter und ganze italienische Sätze oder Verse anbringen, den deutschen Ursprung erkennen wir trotzdem fast immer in seinen Bildern heraus. Seine deutsche Abstammung wollte er auch gar nicht verleugnen. Er ist im Gegenteil davon überzeugt: «das gnädige Schicksal ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen» (Biogr. S. 1 [b]), indem es ihn zum führenden deutschen «Kunst-Adler», zum «fürtrefflichen Vorsteher» der «Academie der Kunstliebenden» (Biogr. S. 24 [b]) erweckte.

Nur ein einziger der vielen deutschen Maler, die nach Italien gezogen waren, der Kleinmaler Elzheimer, war ein so starkes Talent gewesen, daß er seine Selbständigkeit vollkommen bewahrt hatte. Dies hatte Sandrart, wie wir sahen, nicht vermocht. Aber wo er sich selbst gibt, freilich immer als Sohn seiner trostlosen Zeit, ist er doch ungleich natürlicher, derber und einfacher als etwa die holländischen Romanisten, die ein Menschenalter vor ihm den Lockungen italienischer Einflüsse erlegen waren. Vergleicht man Sandrarts beste Werke mit der angequälten, innerlich unwahren Idealität eines Heemskerk oder Michael von Coxcyn usw., so wird man ihn wenigstens einfacher, ja gesünder als jene finden und Woltmann recht

geben, der ihn einen «wirklichen Maler» nennt. Wir wissen, wie traurig es um das deutsche Geistesleben zu seiner Zeit bestellt war. Kaum, daß ein Philosoph wie Leibniz, ein Staatsrechtslehrer wie Pufendorf oder ein Dichter wie Logau Licht in diese Finsternis zu bringen vermochten. Nicht als ob Sandrart auf dem Gebiet der gleichzeitigen deutschen Kunst etwa mit den drei Genannten auf eine Stufe zu stellen wäre, aber doch könnte man ihn den letzten Ausläufer einer monumentalen deutschen Malerei nennen, die bald nach ihm im 18. Jahrhundert als Hof- und Rokoko-Kunst gänzlich dem Einfluß der Akademiker oder Franzosen anheimfallen sollte.

Es bleibt noch übrig einen bisher nur beiläufig erwähnten Vorzug hervorzuheben, der das Prädikat Sandrarts als eines «wirklichen Malers» in sich schließt. Er ist nämlich auch ein tüchtiger Portraitmaler, sogar der tüchtigste seiner deutschen Zeitgenossen.

Vorweg ist zu bemerken, daß auf diese Eigenschaft in der Literatur noch nirgends genügend aufmerksam gemacht worden ist, daß vielmehr seine Portraits nur kursorisch als «von den Holländern beeinflußt» erwähnt worden sind.[257] Inwieweit diese Subsumierung stichhaltig ist, werden die folgenden Erörterungen lehren.

Es ist oben darauf hingewiesen worden (S. 45), daß Sandrart das Portraitieren nicht zu den bedeutenden Aufgaben eines Malers rechnet. Diese Ansicht hat er aber praktisch nicht befolgt. Denn es haben sich eine ganze Reihe von Portraits seiner Hand erhalten, abgesehen von den vielen, die außerdem in der Biographie erwähnt werden, die aber verschollen sind.

Die drei ältesten Portraitzeichnungen sind bereits genannt.[258] Von den zahlreichen Portraits, die er in Rom[259] gemalt hat, ist keines erhalten geblieben. Erst aus dem Jahre 1636, als er aus Italien nach Frankfurt zurückgekehrt war, datiert das lebensgroße Portrait in ganzer Figur des Schöffen (späteren älteren Bürgermeisters von Frankfurt a./M.) Maximilian zum Jungen.[260] Dies «Contrafett» des kleinen, dicken, energisch aussehenden

Mannes (im Galakleid) mit Knebelbart ist bereits eine ganz hervorragende Leistung. Der junge Künstler hat jedenfalls verstanden, von dem tapferen Krieger, der sich im Kampfe gegen die Schweden ausgezeichnet hatte, trotz seiner kleinen Statur ein «ostensibles» Repräsentationsbild zu geben. Hierzu tragen der breite Vortrag[261] und die gar nicht übel gestimmte Landschaft im Hintergrunde bei. Den in jener Zeit üblichen deutschen Bildern der Art[262] steht es jedenfalls nicht nach.

Ob Sandrart, in dem er kurz nach 1636 nach Amsterdam übersiedelte, wo gerade die Portraitmalerei in vollster Blüte stand, hoffte, hauptsächlich als Bildnismaler ausgiebige Beschäftigung zu finden, steht dahin. Wie es scheint, fand er sich bald zurecht. Nach der Biographie machte er in Amsterdam ein großes Haus und ward bald mit den holländischen Gelehrten und Dichtern van Baerle, Coster und Vondel befreundet. Mit Recht kann man wohl diese sechs Jahre (des Amsterdamer Aufenthaltes) zu den glücklichsten und produktivsten seines Lebens zählen. Hier schuf er denn auch im Jahre 1638 das bedeutendste Kollektiv-Portraitbild, das er gemalt hat, ein sog. Gruppenportrait, eine Versammlung von Schützen (Doelen) unter ihrem Kapitain Bicker van Swieten und dem Fähndrich van Banchem. Den Anlaß zu dem Gemälde hatte der feierliche Empfang der Maria v. Medicis durch die Stadt Amsterdam gegeben. Die von dem allmächtigen Richelieu verfolgte Königin, Mutter Ludwigs XIV., war im Jahr 1638 von Brüssel nach Amsterdam geflohen, wo sie als Souverainin mit fürstlichen Ehren empfangen wurde. Hierbei hatte auch die Korporalschaft des van Swieten die Honneurs erwiesen und Sandrart war berufen, diese Doelen sämtlich auf einem Bild zu verherrlichen.

Es scheint nötig auf dies, noch nie eingehend gewürdigte,[263] Bild Sandrarts etwas näher einzugehen (Vgl. Tafel IV). Es ist aus dem Rathaus in den großen Saal der Schützenstücke des Amsterdamer Reichsmuseums verbracht worden. Hier unter den zahlreichen Schützen- (Doelen-) Stücken aus der Blütezeit holländischer Malerei findet es, als Bild des deutschen Meisters, nicht genügende Beachtung.[264]

Riegel[265] hat zuerst darauf hingewiesen, daß die Holländer als Historienbild nur das Gruppenportrait kennen. Die Haupt-

aufgabe für den Maler waren die Portraits aller mitwirkenden Mitglieder der betreffenden «Doelen». Wie er die Herren gruppierte, wie er den Zweck ihrer Versammlung deutlich machte, war seine Sache. Aus gleichem Anlaß wie Sandrart (im Jahr 1638) hat Th. de Keyser vier im Ornat feierlich um einen Tisch sitzende Amsterdamer Ratsherren gemalt, denen durch einen Boten die längst erwartete Ankunft der Maria Medicis gemeldet wird. Für sich allein betrachtet sehen wir nur ein Genrebild: es sitzen vier Herren um einen Tisch und ein Diener meldet irgend etwas. Von der Königin erfahren wir aus dem Bild selbst gar nichts. Es fiel den Ratsherren nicht ein, sich etwa so malen zu lassen, wie sie die Königin am Hafen oder vor dem Rathaus empfangen hatten. Was wir heute ein historisches Bild nennen, ist den Holländern immer unbekannt geblieben.[266]

Nach dieser holländischen Anschauung hat sich auch Sandrart bei seinem Schützenstück richten müssen.

Der erste Eindruck, den man bei Betrachtung des Bildes bekommt, ist der einer außerordentlich lebhaften Gruppierung, einer Anflockerung der Komposition.

In einer großen offenen Halle sitzt links der Kapitain, einen Stab in der Rechten, hinter ihm stehen sechs Schützen, darunter der Fahnenträger. Ueber alle diese ragen, ebenfalls links, noch fünf andere Köpfe hervor.

Fast inmitten des Bildes, im Vordergrunde, steht auf einem Tischchen eine Marmorbüste in Lebensgröße, hinter der sich (rechte Bildhälfte) noch sechs andere Doelen und, zu äußerst rechts, der Leutnant van Bauchem aufgestellt haben.[267]

Bei beiden Gruppen rechts und links ist möglichst viel Abwechslung in die Stellungen der vielen Schützen gebracht. Die teils jüngeren, teils älteren Männer zeigen bald eine gebeugte, bald eine aufrechte Haltung und sind auch sonst durch ihre Tracht (Kragen) oder Bartfrisuren unterschieden. Auch die Haltung der Köpfe ist möglichst variiert. Infolge der absichtlich asymmetrischen, barocken Komposition bilden die fünf links oben auf Stufen stehenden Schützen eine Diagonale im ganzen Bild von links oben nach rechts unten. Ebenso durchschneiden die Fahne und die in den verschiedensten Richtungen gehaltenen Hellebarden den Raum, im Kontrast zu den senkrechten Figuren.

Dem schweren Vorhang rechts ist links der Ausblick auf eine, tief in den Hintergrund sich hinziehende, italienische Palastarchitektur gegenübergestellt.

Alles dieses bringt den Eindruck des Lebens, der Aktion hervor.

Der Maler hat sich außerdem bemüht, dem eintönigen Schwarz der Kleidung, das ihm ja vorgeschrieben war, ein koloristisches Gegengewicht zu geben. Dies erreicht er durch die blauen Schärpen einiger Schützen, die rötliche Fahne, den dunkelolivengrünen Vorhang, ferner durch die bunte Kleidung des Fähndrichs, wie auch durch die polychrome Behandlung der Marmorbüste. Rechnet man dazu das Braun des Fußbodens und das Blau des Himmels,[268] so zeigt sich, daß der Gesamtton des Bildes ein bei weitem hellerer, freundlicherer ist, als auf den meisten holländischen, zu etwa der gleichen Zeit entstandenen Schützenstücken.

Der Beschauer fragt sich nun, wozu diese Versammlung, was geht vor? Der Maler hat versucht ihm die Antwort zu erleichtern, indem er inmitten des Vordergrundes die bereits genannte Marmorbüste aufstellte. Diese nämlich stellt die Maria Medicis dar. Mehrere der Schützen betrachten den nichts weniger als geschmeichelten Kopf, der eine sogar mit staunend erhobenen Händen, als wollte er der Königin seine Reverenz erweisen. Auf diese echt barocke Idee, durch die Büste anzudeuten, die ganze Korporalschaft warte auf Maria Medicis selbst, ist der Maler vielleicht sehr stolz gewesen.[269]

Sehr auffällig hängt unter der Büste ein weißer Zettel hervor, auf dem sich folgende Inschrift findet: «Het Carporalschap des Heern van Swieten,

geschildert door Sandrart. —

De vaan Swieten wacht, om Medicis te outhaalen,
Maar voor zo groot een Ziel is dan een markt te kleen,
En 't oog der Burgery, te zwack voor zulke straalen;
Die zon van't Christenryk, is vleesch, nog vel, nog been,
Vergeef het dan Sandrart, dat hij haar malt van Steen.
Van Vondel.» —

Vondel, der bedeutendste Dichter des damaligen Holland, bittet also den Beschauer, zu entschuldigen, daß Sandrart die

Königin nicht «von Fleisch und Bein» darstellte, sondern sich mit ihrer marmornen Büste begnügte.

Es genügt, die männlichen, charakterfesten Gesichter des Fähndrichs und des Kapitains oder des, die Hellebarde tragenden Alten zu äußerst links zu betrachten, um zu spüren, daß wir hier die Elite der Amsterdamer Bürgerschaft vor uns haben. Es sind die selbstbewußten, wohlgekleideten und wohlgenährten Holländer mit Knebelbärten und rosigen Backen, deren zahlreiche Typen auf allen Bildern holländischer Malerei, z. B. bei Van der Helst oder Rembrandt, wiederkehren, und die wir heute noch in den Straßen Amsterdams studieren können.

Der Umstand, daß hier auf diesem Sandrartschen Bilde Holländer in der Tracht ihrer Zeit dargestellt werden mußten, macht es erklärlich, daß oberflächliche Beurteiler unseren Meister ganz und gar als Nachahmer der holländischen Meister darstellen wollen. Bei genauerer Prüfung stellen sich diese Köpfe aber gar nicht als auf holländische Weise portraitiert heraus, sondern es ist eben sandrartischer Stil, der Stil des fertigen Malers, der als italienische Reminiszenz auch den palladianischen Palast im Hintergrunde anbrachte. Die scharfen Schatten an den unbelichteten Gesichtshälften der Doelen, die groben Pinselstriche, mit denen die Köpfe, im Gegensatz zu der üblichen Sauberkeit holländischer Portraitisten, gegeben sind; die Malerei der Hände, der Gewänder — alles dies hat mit der geglätteten Sorgfalt der van der Helst, Thomas de Keyser oder Govaert Flinck so wenig gemein, wie mit den genialen Pinselhieben eines Franz Hals.

Bliebe noch die zweite Annahme, daß Sandrart in der Komposition von den ungezählten «Schutterstucken» beeinflußt worden sei. Aber auch in dieser Hinsicht könnte man ihm recht wohl ein selbständiges Vorgehen zutrauen, da von einer Anlehnung (oder gar Entlehnung) an dies oder jenes Schützenstück der damals in Amsterdam «florierenden» Portraitmaler nicht gesprochen werden kann. Jedenfalls ist dieses Schützenstück eines seiner besten Gemälde überhaupt;[270] deshalb schien eine etwas eingehendere Betrachtung am Platze.

Bemerkenswert bleibt dabei noch, daß ein deutscher Maler, den die schauerlichen Zustände seines von allen Greueln

des dreißigjährigen Krieges heimgesuchten Vaterlandes nach Holland verschlagen hatten, ein echtes holländisches «Schutterstuck»,[271] voll waschechter Mynheers malt, das als Paradebild der stolzen Amsterdamer Schützengilde dienen soll (vgl. auch die längere Anm. 271).

Es dürfte angebracht sein, gleich hier Sandrarts zweites Gruppenportrait, das sogenannte Gesandtenmahlbild zu besprechen, da es sozusagen das Pendant zu seinem Amsterdamer Schützenstück bildet.[272]

Im Jahre 1649 hatte Ottavio Piccolomini in Nürnberg, «als die lang verlangete güldene Friedenssonne das betrübte Deutschland wieder angeblicket» hatte,[273] als Abschluß des «Friedens-Executions-Recesses», zu Ehren der zahlreichen Gesandten neben anderen Festen auch ein großes Gastmahl veranstaltet. Charakteristisch für den Geschmack der damaligen Zeit, wie auch des Bildbestellers, des Pfalzgrafen Karl Gustav (des späteren Königs von Schweden), ist es, daß Sandrart nicht etwa die Schlußsitzung der Gesandten,[274] sondern dieses, mit unerhörtem Aufwand inszenierte Prunkessen[275] darzustellen hatte. Die Schwierigkeit lag für ihn vor allem in der Komposition. Auf die Gruppierung mußte er verzichten und den Vorgang mit hohem Standpunkt des Beschauers so zu geben versuchen, wie er sich wirklich (mit Einschluß der Rangordnung der Gesandten) abgespielt hatte. Ebenso wurde eine genaue Wiedergabe des ganzen Raumes — des großen Rathaussaales in Nürnberg —, in dem sich das Fest abgespielt hatte, vom Besteller des Paradebildes vorgeschrieben. Als echter Barockmaler verunklarte Sandrart bei der Komposition die ganze, der Haupttafel parallel laufende, zweite Tafel (an der Fensterseite), von der nur einige Köpfe auftauchen. Der Beschauer sieht von einer Ecke des Saales quer in diesen hinein. Hierdurch erreichte der Maler zwar, daß er die Gesichter der Gesandten wiedergeben konnte, aber die drei Hauptpersonen der erlauchten Gesellschaft, der Pfalzgraf Karl Gustav, der Generalissimus Piccolomini und neben ihm der Pfalzgraf Karl Ludwig drehen dem Beschauer den Rücken zu; so kommt es, daß ihre Gesichter nur im Profil sichtbar werden.

Die rechte untere Bildhälfte wird von einer merkwürdigen Gruppe eingenommen (Vgl. Tafel V). Rechts neben der Haupttafel stolziert der prächtig gekleidete Hofmarschall Graf Schlippenbach heran, von zwei Pagen gefolgt, neben ihm rechts in einer Reihe steht der, aus fünf Ratsherrn bestehende, «hochedle» Magistrat von Nürnberg. Vor diesen, am rechten Bildrand, sitzt in schwarzseidenem Kleid der Maler selbst [276] mit dem Zeichenbrett in den Händen, den Beschauer ansehend.

Auf dem ganzen Bild sind etwa 40 Personen [277] portraitiert, von denen die nach dem Ende der Tafel zu sitzenden perspektivisch verkleinert, aber doch noch erkennbar wiedergegeben sind. Die besten Portraits sind wohl Piccolomini, Karl Gustav, nebst einigen Generälen, vor allem aber die rechts von der Haupttafel etwas bedrückt dastehenden Ratsherren, und endlich Sandrart selbst. Diese sechs Köpfe bilden, was die Portraitmalerei angeht, den eigentlichen Schwerpunkt des Paradebildes. Sie stehen bezüglich der Charakteristik, wobei wohl der Gedanke an eine Steigerung der Persönlichkeit nicht abzuweisen ist, den Köpfen der Mynheers auf dem Amsterdamer Schützenstück gleich. Allerdings ist zuzugeben, daß die Anordnung der fünf, fast lebensgroßen, Köpfe nebst dem feierlich heranmarschierenden Hofmarschall kein genügendes Gegengewicht zu der mit Schaugerichten aller Art beschwerten Tafel bildet, an der die zahllosen Gesandten in drangvoller Enge plaziert sind.

Hier also haben wir nicht bloß ein Gruppenportrait, sondern auch ein wirkliches Historienbild. Ein solches Aufgebot von Portraits kannte die deutsche Malerei bis dahin nicht, und ohne die holländischen Schützenmahlzeiten ist dies einzige, aus dem dreißigjährigen Krieg erhaltene, deutsche Historienbild kunstgeschichtlich nicht denkbar.

Die Portraitköpfe sind echt sandrartisch. Das Milieu des Ganzen, das Innere das Saales, ist, soweit der verdorbene Zustand des Bildes ein Urteil zuläßt, jedenfalls zu dem farbenfrohen Ganzen gut gestimmt gewesen, so daß auch bezüglich des Kolorits [278] kein fremdes «holländisches» Residuum zu berücksichtigen bleibt.[279] Wie ein Holländer ersten Ranges die Feier des Westfälischen Friedens auffaßte, lehrt das Gastmahl

der Bürgergarde unter dem Kapitain Witsen, das im Jahre 1648 B. v. d. Helst malte.[280] Diese echt holländische Auffassung der Feier des weltbewegenden Ereignisses[281] wirkt beinahe burschikos gegen den feierlichen Ernst, den Sandrart seinem Bilde gegeben hat; sie zeigt — abgesehen davon, daß van der Helst als Maler unendlich höher als Sandrart steht — den ganzen Unterschied zwischen der Auffassung eines deutschen und eines holländischen Malers.

Nach dieser Abschweifung über das Gesandtenmahl müssen wir zu den Einzelportraits zurückkehren, die Sandrart in seiner Amsterdamer Zeit ausgeführt hat.[282] Sie machen nicht nur numerisch, sondern auch namentlich ihrem künstlerischen Wert nach den bedeutenderen Teil aller seiner Portraits aus.

Zur selben Zeit, als er nach Amsterdam kam, war die Mode sich portraitieren zu lassen in, man kann sagen, alle Kreise des aufstrebenden holländischen Volkes gedrungen. Auch Sandrart fand darum als geschickter Portraitmaler ausreichende Beschäftigung. Der Kapitain Bicker van Swieten mochte wohl mit Sandrarts Schützenstück, das eben besprochen wurde, recht zufrieden gewesen sein, denn er beauftragte unsern Meister, zwei seiner (Bickers) Neffen nebst deren Frauen in Einzelbildnissen zu verherrlichen.[283]

Diese beiden Ehepaare sind echte holländische Typen. Man sieht, wie der Künstler bei den Nebendingen, namentlich bei Spitzen und Schmucksachen, mit denen die Kleider der Damen fast überreich ausstaffiert sind, eine Konzession an die holländische Feinmalerei hat machen müssen. Was die Gesichter angeht, so merkt man, wie diese Männer mit dem holländisch langweiligen Ausdruck schwerlich geistig hervorragende Persönlichkeiten gewesen sind. Bei den Frauen fällt das Junge, Frische, Lebenslustige wohltuend auf. Bei der einen Frau, Alida Bicker, ist durch den vorgebeugten, gleichsam lauschenden Kopf ein sehr ansprechender, genrehafter Zug in das Portrait gebracht worden, den wir bei dem, wie ein Grandseigneur steif dasitzenden Hendrik Bicker vermissen. Das Inkarnat bei Frau Alida ist frisch und rosig. Die Art, wie die Augen bei beiden Ehepaaren gegeben sind, zeigen den routinierten Portraitisten,

der, wie bei seinem Schützenstück, alles gab, was aus diesen biederen Bürgersleuten herauszuholen war.

Mehr Freude bei der Arbeit wird ihm wohl der geistvolle Kopf des berühmten Theologen und größten Polyhistors der Niederlande, Gerhard Voss (Vossius, 1577—1649)[284] gemacht haben. Dieser sitzt in schwarzseidenem Talar, mit großer Halskrause angetan, inmitten seiner Bücher. Das von lockigen wirren Haaren umrahmte Gesicht ist dem Beschauer zugewandt. Die Auffassung erinnert im ganzen an die Art, wie Rubens[285] solche Gelehrtenbilder zuerst gemalt hat. Aus dem kleinen Bilde, namentlich aus den klugen Augen, spricht ein edler Charakter und ein hervorragender Gelehrter. Es fehlt die raffinierte technische Behandlung, die den späteren holländischen Portraits kleinen Formats eigen ist. Auch muß der Vortrag, unbeschadet der geringen Dimensionen des ganzen Bildes, breit genannt werden, eine Eigentümlichkeit, die Sandrart nie verleugnet hat. Das vortreffliche Portrait erinnert etwas an die kleinen Köpfe auf dem Gesandtenmahl und an die Studien zu diesen.

Voss gehörte zu dem Kreise der Amsterdamer Gelehrten, Dichter und Schriftsteller, in den auch Sandrart Eingang gefunden hatte, und den er in seiner übertreibenden Art einen «kunstvollen Parnaß» [286] nennt. Sandrart malte noch mehrere von diesen tüchtigen Männern oder zeichnete die Vorlagen für die Portraitstiche, welche, mit pompösen lateinischen Unterschriften versehen, den Ruhm der Amsterdamer Universitätslehrer und Literaten verbreiten sollten.[287] Nach den Stichen des Persyn und des A. Sylvelt (Zylvelt) zu schließen, muß das Portrait des Dichters Hooft von Sandrart,[288] das verloren gegangen ist,[289] an Bedeutung dem Bild des Voss mindestens gleichgekommen sein. Auch hier ein geistvoll aufgefaßter Kopf, dessen sich der Pinsel eines Backer oder van der Helst nicht hätte zu schämen brauchen; eine kernechte Individualität im Gegensatz zu der oft unterschiedslosen Masse der wackeren Bürger-Soldaten auf den holländischen Schützenstücken.

Diesen Charakterköpfen ebenbürtig sind die, nach Zeichnungen Sandrarts gestochenen Portraits der damals und noch heute berühmten holländischen Dichter Barlaens (van Baerle,

1584—1648)[290] und namentlich van Vondel (1587—1679).[291] Beide haben auf Sandrarts «Schildereyen» nach damaliger Sitte jene schwülstigen Lobgedichte verfertigt,[292] die man heutzutage kaum noch zu lesen imstande ist.

Vondel zeigt sich auf dem Stich als der joviale lebenslustige und kerngesunde Holländer, dessen echte Dichterseele hier wiedergegeben zu haben Sandrarts Verdienst ist. Alle diese fast unbekannten Gelehrtenbildnisse[293] geben nicht ein photographisches Augenblicksbild («wohlgleichendes Contrafätt»), sondern «das innerste Wesen tritt hier ans Licht».

Dies bei den Barockmalern nicht gerade häufige Merkmal eines echten Portraits ist auch bei dem Bildnis einer Dame[294] zu konstatieren, welches allein für würdig befunden wurde, unseren Sandrart in der Münchener Pinakothek zu repräsentieren.[295] Es kann wohl kein Bedenken vorliegen das Bild in Sandrarts Amsterdamer Zeit zu setzen. Wir bemerken in diesem Werk sogleich den breiten Vortrag. Auch bezüglich der, mit fast verblüffend einfachen Mitteln erreichten Charakteristik muß die zeitliche Verwandtschaft mit den eben genannten Gelehrtenbildern auffallen. Die ziemlich gelbliche Gesichtsfarbe ist wohl nicht eine Eigentümlichkeit des Modells, sondern eine italienische Reminiszenz Sandrarts.

Nur durch den guten Stich des Natalis (datiert 1643) haben wir Kenntnis von einem Oelportrait des bayrischen Kurfürsten Maximilian,[296] für den Sandrart öfters Bilder berühmter Meister angekauft hat.[297] Das martialische Antlitz des siebzigjährigen alten Herren, der da aus dem Oval den Beschauer prüfend anblickt, ist mit unstreitig größerem Verständnis dargestellt, als auf dem etwa gleichzeitigen Paradebild des bayrischen Malers Prugger im Stiftersaal der alten Pinakothek in München.

Zur gleichen Zeit (1649) wie das bereits behandelte Gesandtenmahl ist das Reiterbild des Pfalzgrafen Karl Gustav[298] und das Portrait (in ganzer Figur) des Ottavio Piccolomini[299] in Nürnberg entstanden. Das Piccolomini-Bild scheint mir künstlerisch bei weitem über den, bei deutschen Malern damals üblich gewordenen Feldherrn- oder Fürstenbildnissen (in ganzer Figur) zu stehen, während das Reiterportrait Karl Gustavs an Sandrarts schon oben bemängelter Unkenntnis der Pferde-Anatomie leidet.

Nürnberg war 1649 von fremden Gesandten, Geschäftsträgern und namentlich deutschen und schwedischen Offizieren überflutet. Nach seinem Utilitätsprinzip wies Sandrart niemanden, der von ihm portraitiert sein wollte, ab. So kam es, daß er, von Aufträgen überhäuft, die Gesandten und Offiziere durch die Schnelligkeit der Ausführung seiner Portraits in Erstaunen setzte. Ganz naiv erzählt die Biographie,[300] er habe: «Alle anderen Generals Personen, sammt den fürnehmsten Obristen, Cavallieren und zwar auf schwedischer Seite wol 80 . . . gecontrafätet und zwar diese mit solcher Geschwindigkeit, daß er manchen Tag einen, auch wol zwei verfärtiget, da ihm dann für jedes, 50 Reichsthaler bezahlet worden».

Von dieser Art Geschwindigkeitsmalerei hat sich glücklicherweise, wie es scheint, nichts erhalten.[301] Wie verwildert in ästhetischer Beziehung muß doch das Publikum gewesen sein, das den dreißigjährigen Krieg erlebt hatte, wenn Sandrart an derselben Stelle der Biographie (S. 18 [b]) es besonders rühmt, daß er den einäugigen französischen Gesandten de Servien im Profil portraitiert und einen blinden Harfenspieler mit niedergeschlagenen Augen dargestellt habe, «um die Mängel der Natur, sonderlich im Angesicht klüglich zu verbergen».

Vielleicht ist die bereits ausgesprochene Vermutung richtig, daß das Portrait eines alten Herrn im Frankfurter städtischen Museum[302] ein Selbstportrait ist. Ein Zweifel an der Autorschaft Sandrarts dürfte nicht bestehen. Wir hätten alsdann, da der Dargestellte etwa 70 Jahre alt zu sein scheint, das letzte bekannte Portrait Sandrarts vor uns. Es müßte also etwa um das Jahr 1675, als seine Akademie erschien, gemalt sein. Die fast liebevolle Sorgfalt, mit der dieses sehr sympathisch berührende Bild ausgeführt ist,[303] rechtfertigt die Annahme, es sei Sandrart selbst.[304]

Zu denken gibt allerdings der Umstand, daß in der Malweise von Spuren des Alters, wie wir sie bei Sandrarts großen Kompositionen bemerkt haben, bei diesem, erst kürzlich restaurierten Bilde nicht gesprochen werden kann. Man dürfte es daher, wenn man es eben n i c h t als Selbstportrait ansehen will, etwa ins Jahr 1650, die Zeit des Nürnberger Friedenskongresses, setzen.

Wie man sich aber auch zu dieser Frage stellen mag, zugeben dürfte man, daß von holländischem Einfluß nicht viel zu spüren ist. Eher könnte das echt sandrartsche Bild der Typus des guten deutschen Barockportraits genannt werden, der in seiner derben, flotten Art so seltsam absticht von der porzellanenen Glätte des nicht lange nachher aufkommenden deutschen Rokokoportraits.

VI.

ANMERKUNGEN.

Vorbemerkung.

Ist in den folgenden Anmerkungen Sandrarts Werk, die Teutsche Academie («T. Acad.», «T. Ak.») zitiert, so bedeutet:

T. Acad. I, 1. 2. 3 = Teutsche Academie, Ausgabe von 1675, Erster Teil, erstes, zweites, drittes Buch.

T. Acad. II, 1. 2. 3 = Teutsche Academie, Ausgabe von 1675, Zweiter Teil, erstes, zweites, drittes Buch.

T. Acad. 2, I. II. III = Teutsche Academie, zweiter Hauptteil, Ausgabe von 1679, erster, zweiter, dritter Teil.

---

[1] Sehr summarisch ist diese Periode behandelt in A. Philippis Kunst der Nachblüthe in Italien und Spanien, Leipzig 1900.

[2] Von einer vollständigen Aufzählung muß ich hier selbstverständlich absehen. Das Nähere bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 1890, S. 533 ff.

[3] W. Bode in Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 1883.

[4] G. Pazaurek. Karl Screta. Prag 1889.

[5] M. Eckardt, M. Merian, Kiel 1892. Im wesentlichen ist hier Merians buchhändlerische Tätigkeit behandelt.

[6] Vgl. Note 2, i. f.

[7] Geschichte der Malerei. III. Abteilung, zweiter Band.

[8] Der Name Virtuose stammt aus dem 17. Jahrhundert und wurde von den Italienern als ein ehrendes Prädikat jedem bedeutenden Maler dieser Zeit in der Erwägung beigelegt, daß ein großer Künstler auch tugendhaft (virtuoso) sein müsse. Die deutschen Maler italienischer Schule legten sich daher ebenfalls diesen Ehrentitel bei. — Vgl. im folgenden Note 89; Janitschek (a. a. O., S. 535, 536) nennt die deutschen Maler des 17. Jahrhunderts Virtuosen, die des 18. Akademiker. Im deutschen Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts bedeutet Virtuose oft nur den Künstler schlechthin. Vgl. Anm. 86 und 89.

[9] Janitschek, S. 581.

[10] Photographien oder Stiche nach Bildern der in Rede stehenden Künstler gibt es beinahe gar nicht.

[11] a. a. O., S. 60.

[12] Bei der Beurteilung dieser Arbeit hat die deutsche Kunstforschung statt des Maßstabes der deutschen literarischen Leistungen aus dem 17. Jahrhundert ohne Bedenken denjenigen der wissenschaftlichen Forschung des neunzehnten Jahrhunderts angelegt und darum ganz ungerechtfertigter Weise ein vernichtendes Urteil über die Teutsche Academie gefällt.

[13] Auf dem Titelblatt dieses Lebenslaufes «des wohledlen und gestrengen Herrn Joachims von Sandrart auf Stockau» etc. sind zwar als Verfasser seine «Vettern und Diszipeln» genannt. Man geht aber wohl nicht fehl, wenn man ihn selbst als Verfasser annimmt. Zum mindesten hat er die Abfassung überwacht, die Grundlagen selbst geliefert und das ganze Werk gebilligt.

[14] Auffallend ist, daß der Nürnberger Andreas Gulden († 1683), ein Zeitgenosse Sandrarts, in seiner Fortsetzung zu den bekannten Nachrichten Neudörfers über Nürnberger Künstler nicht einmal den Namen Sandrarts erwähnt. — Vgl. darüber Lochner im Nachwort zum Neudruck von Guldens Arbeit in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausgegeben von Eitelberger v. Edelberg, Bd. X, Wien 1875, S. 224 f. — Sandrart erwähnt den Gulden in seiner Akademie ebenfalls nicht.

[15] Vgl. das Literaturverzeichnis, S. 146 ff.

[16] Dresden 1896.

[17] Waagen (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Abt. II, 1862, S. 256 f.) scheint Sandrarts Bilder gründlicher gekannt zu haben, ist aber mit Aeußerungen über ihn sehr sparsam. — Selbstverständlich ist von Janitschek oder Woltmann-Woermann keine ausführliche Auseinandersetzung über einzelne Meister zu verlangen, etwas mehr aber hätten beide Werke über Sandrart bringen können. Janitschek bringt (552, 553) kaum zwei Seiten, ebenso Woltmann-Woermann (a. a. O., S. 876, 877).

[18] «Nr. 6. zum alten Schwalbächer». Er war aus Valenciennes eingewandert und am 2. November 1602 Frankfurter Bürger geworden. So A. Dietz, Frankfurter Bürgerbuch, Frankfurt 1897, S. 78.

[19] Dr. Mayer in Oud Holland, Bd. 6, 1888, S. 237.

[20] Sponsel, S. 92. Anm. 2 und 3 und nach Mitteilungen des Herrn Majors v. Sandrart in Hagenau i. E.

[21] Von Nutzen schien mir die Zusammenstellung der dieser Abhandlung S. 75 f. beigegebenen, chronologisch geordneten Daten aus Sandrarts Leben nebst beigefügten Namen seiner datierten Werke.

[22] Sponsel, S. 93. — T. Academie II. 3, S. 310 a.

[23] T. Acad. 2. III. S. 12 a. b. Er erzählt auch (nach Vasari) von Michelangelo, daß dessen Nachbildungen von Stichen vortrefflich gewesen seien. Vgl. Sponsel, S. 94.

[24] Im Besitz des Herrn Hofrats Prof. Dr. Rosenberg in Karlsruhe in Baden — Vgl. mein Inhaltsverzeichnis des Buches, S. 79.

[25] Das Titelblatt zeigt Sandrarts Handschrift. Auf den Blättern 56 und 59 findet sich bereits Sandrarts Monogramm IS., das auf seiner Radierung «Tod der Cleopatra» von 1640 wiederkehrt. Das Wasserzeichen (zwei Türme) ist in dem ganzen Zeichenbuch das gleiche. — Wer sollte auch auf den Gedanken kommen, solche oft recht schülerhafte Zeichnungen zu fälschen?

[26] Vgl. die Inhaltsangaben S. 79 ff. Die Unterschriften der Originale sind sämtlich fortgelassen.

[27] Z. B. Nr. 21 nach H. Goltzius, Nr. 57 nach Beham, Nr. 25 nach einem Holzschnitt des Cristoph von Sichem.

[28] Von seinen übrigen Studien aus jener Zeit hat sich nichts erhalten.

[29] Ueber die Allegorie in Sandrarts späteren Arbeiten vgl. S. 30 f.

[30] Z. B. die Zeichnungen nach H. Goltzius' Stichen (Nr. 20–24 meines Verz.) oder nach dem minutiös feinen Blatt des Beham, Nr. 57 das.

[31] Z. B. die ersten zehn Blätter des Buches.

[32] T. Acad. II. 3, S. 356 b.

[33] Sandrart hat diesen Rat ja auch gründlich befolgt; wir kennen nur zwei Originalradierungen von seiner Hand.

[34] Unsicher ist, wann er zu Honthorst kam, ob 1622 oder erst 1625. Sponsel, S. 94/95.

[35] Auf den Einfluß Honthorsts in Sandrarts Bildern komme ich unten S. 40 f. zurück.

[36] Das nähere bei Sponsel, a. a. O.

[37] Vgl. unten S. 42 f.

[38] Ueber Sandrarts Studien in Rom muß ich hier auf die interessante Schilderung in seiner Biographie (S. 9 b—12 b) verweisen. Dazu Sponsel, S. 97 ff.

[39] Ueber die «Akademien» genannten Vereinigungen der Künstler in Rom vgl. Sponsel, S. 98.

[40] Die älteste Zeichnung nach der Antike ist datiert Rom 1629. Vgl. Sponsel, S. 153, Nr. 107.

[41] Die berühmte Gemäldegalerie Giustiniani wurde 1812 in Paris versteigert. Die preußische Regierung kaufte daraus u. a. das Bild Sandrarts «der Tod des Seneca». Vgl. mein Verzeichnis der Gemälde Sandrarts Nr. 56.

[42] Ueber das Erscheinungsjahr vgl. unten Note 51.

[43] Nach T. Acad. I. 2. S. 40 a hat Sandrart «bis auf 160 Stucke» nach Antiken gezeichnet. Es können dabei aber Stücke gewesen sein, die gar nicht für die Galleria in Frage kamen.

[44] Es kommen an Stichen der Galleria im ganzen 290 Kupfer in Betracht. Sandrart hat also noch nicht den achten Teil der Zeichnungen geliefert. Die Blätter, auf denen er als Zeichner angegeben ist, sind im ersten Band Nr. 9, 15, 16, 22, 30, 47, 52, 59, 60, 64, 75, 77, 78, 91, 108, 115, 125, 126, 138; im zweiten Band Nr. 7, 11, 12, 13 (nur die untere Büste), 36, 42, 43, 47, 57, 58.

Ein nach den Sujets aller Stiche alphabetisch geordnetes Verzeichnis nebst Angabe der Zeichner und Stecher der Galleria gibt de Clarac, musée de Sculpture, Bd. III, 1850, S. CCXLVIII ff. — Ob de Claracs Benennungen der Statuen oder Büsten immer das Richtige treffen, habe ich hier nicht zu untersuchen.

Alle Stiche der Galleria sind ohne Unterschriften oder Benennungen. Auch fehlt, wie bemerkt, jeglicher Text zu den Kupfern.

[45] Vgl. Nr. 28—69 meines Verzeichnisses der Handzeichnungen (S. 135), wo noch 12 andere gleichartige Zeichnungen genannt sind. Ich habe sie nicht einsehen können.

[46] So Nr. 5, 6 (Erlangen); 75, 76, 82 (Berlin); 85 (Rennes), [gesehen habe ich nur Nr. 5 und 6], im Verzeichnis der Handzeichnungen S. 129 ff.

[47] So auch Sponsel, S. 75. — Sandrart ist später nie wieder in Italien gewesen, kann also wohl auch nach 1636 keine Gelegenheit gehabt haben, antike Bildwerke aufzunehmen. Ganz unwahrscheinlich ist es, daß er nach dem Jahre 1636 nach Gipsabgüssen gezeichnet hätte, da solche in Deutschland doch außerordentlich selten waren. Allerdings spricht er in der Akademie von einigen «Abgüssen», die er besessen habe (vgl. Beschreibung der Sandrartischen Kunstkammer T. Acad. 2. II. S. 88 b, 89 a).

Diese waren aber wohl nur verkleinerte Nachbildungen der Originale. Derart mögen auch die beiden Nachbildungen der Laokoongruppe (eine aus Gips, die andere von Bronze) gewesen sein, die a. a. O. genannt werden. Daß sie sehr ungenau gewesen sind, zeigt der nach Sandrarts Zeichnung gefertigte Kupferstich in der Teutschen Academie (Tafel c im II. Buch des ersten Teils). Dazu vgl. Sponsel, S. 145. Nr. 46 und unten Note 53. — Der Stich ist auf manchen Abdrücken mit dem Datum 1675 versehen. Die Zeichnung hat Sandrart also erst 40 Jahre später als alle seine anderen Zeichnungen nach antiken Skulpturen angefertigt. — Vgl. Sponsel, a. a. O. — Die beiden Knaben fehlen, vermutlich weil Sandrarts «Abgüsse» nur den Laokoon selbst darstellten.

[47a] Vgl. Ad. Michaelis in Röm. Mitteilungen, 1898, S. 266.

[48] Es sind im ganzen 18 Stiche. Zum Nachweis kann ich mich hier auf Sponsels mühevolle Arbeit berufen. Ich nenne hier nur die Nummern aus dessen Verzeichnis der Kupferstiche des ersten und zweiten Teils der Teutschen Academie (S. 140 ff.): S. 144, Nr. 44; S. 145, Nr. 45 und 50; S. 146, Nr. 53 und 56; S. 147, Nr. 60, 61, 64, 65; S. 150, Nr. 83; S. 151, Nr. 87; (S. 156, Nr. 12 Portrait des Marchese Giustiniani) S. 172, Nr. 65, 71; S. 173, Nr. 74, 75; S. 174. Nr. 86, 90, 91. — Alle diese Wiederholungen sind geringer als die Originalstiche in der Galleria.

[49] Die bei Sponsel nachgewiesenen Nachstiche, sowie die nach der vorigen Note aus der Galleria in die Akademie übernommenen Stiche habe ich natürlich bei meiner Berechnung nicht mitgezählt.

[50] Es sind nach Sponsels vortrefflichem Verzeichnis aller in der Akademie enthaltenen Stiche folgende Nummern (S. = Seitenzahlen in Sponsels Werk): S. 145, Nr. 46, 47, 48, 51; S. 146. Nr. 55, 57, 58; S. 147, Nr. 59, 62, 63; S. 148, Nr. 69, 70; S. 152, Nr. 97 (?); S. 153, Nr. 107 (von 1629 datierte Originalzeichnung in Dresden); S. 154. Nr. 108; S. 164, Nr. 8 (römische Bauwerke); S. 171, Nr. 62, 63; S. 172. Nr 64, 66—70. 73; S. 173, Nr. 76—82; S. 174. Nr. 85. 87—89, 92; S. 175, Nr. 95—97; S. 176, Nr. 118 (nach drei Gemmen).

Ein nach den Sujets alphabetisch geordnetes Verzeichnis aller in der Akademie Sandrarts enthaltenen Stiche nach Antiken gibt de Clarac a. a. O., (vgl. oben Note 44, S. CCLXVII.

[51] Wenn das Jahr des Erscheinens der Galleria genau bekannt wäre, so stände damit auch die Entstehungszeit der von Sandrart für sie gelieferten «Handrisse» fest; zuweilen findet man 1631 als Erscheinungsjahr genannt; dem widerspricht aber die Angabe Sandrarts (T. A. II. 3. S. 362 a), daß er erst 1633 die Kupferstecher Matham, Bloemaert und Persyn nach Rom habe kommen lassen, um Stiche für das Galeriewerk auszuführen. Die drei haben bekanntlich viele Stiche für das Werk geliefert.

Häufiger, aber ohne Begründung, wird das Jahr 1640 als Erscheinungsjahr angegeben. Sandrart selbst nennt 1635 (T. A. I. 3. S. 105 b). Diese Angabe dürfte eher zutreffen, da Rubens am 4. September 1636 aus Steen bei Mecheln seinem Freund Peiresc schreibt (Rosenberg, Rubensbriefe 1881. S. 210): «Ho visto ancora lettere di Roma, che dicono essere uscita in luce la galeria Justiniana, a spese del marchese Justiniano, che si pretia un opere nobilissima, et spero che capitarà fra pochi mesi qualche essemplare in Fiandra». — Vgl. die Schlußworte am Ende des zweiten Bandes der Galleria.

[52] Dieselbe Erscheinung war leider auch schon bei dem Zeichenbuch Sandrarts aus den Jahren 1621—1623 hervorzuheben.

[53] Ueber die Unzuverlässigkeit Sandrarts, des Schriftstellers, bezüglich seiner, die heutige Archäologie berührenden Angaben vgl. Ad. Michaelis

in Röm. Mitteilungen, 1898, S. 266 (betrifft die Colosse des Monte Cavallo) und archäol. Jahrbuch, 1890, S. 60 (Sandrarts Abhängigkeit von Aldovrandi). Ferner Sponsel, S. 64 über den sogenannten Schleifer in den Uffizien zu Florenz, den Sandrart dem Michelangelo zuschreibt.

[54] Vgl. z. B. die Stiche nach dem damals hochberühmten Lanfranco (1580—1647), dem «gemalten Bernini» (Jak. Burkhardt), in der Galleria Giustiniana I, 72, 102, 121. Sie sind nicht besser, ja flüchtiger, als diejenigen nach Sandrarts Zeichnungen.

[55] Vgl. die sorgfältige Originalzeichnung Sandrarts des hl. Hieronymus von 1644 in der Albertina in Wien (Nr. 22 meines Verzeichnisses der Sandrartschen Zeichnungen).

[56] Eine Ausnahme macht die sog. Cleopatra (schlafende Ariadne im Vatikan) in der Akademie I. 1. Platte dd, und auch der farnesische Herkules das. Platte l.

[57] Z. B. Hände und Arme des Herkules, Gall. Giust. I. 15.

[58] Z. B. in der Akademie I. 1. die Flora, Platte t; die Sibylla Cumana, Platte w; in der Galleria Giust. Bd. I die Blätter 64, 77; Bd. II, 42 (Büste des sog. Apollo Giustiniani), 57. Vgl. dazu das schauerliche Gesicht der schon (Note 47 i. f.) erwähnten Laokoonstatue.

[59] Z. B. Herkules Farnese, Akad. I. 1. Pl. l; Marsyas in der Galleria Bd. I. Bl. 60, Herkules das. Bl. 15. Manchmal sehen die nackten Oberschenkel oder Knie wie mit lauter Beulen behaftet aus, ähnlich z. B. auch bei der Ringergruppe (aus der Tribuna, T. Akad. 2. II, Platte t, «Gladiatores») der aufgestützte Arm des am Boden Liegenden.

[60] Galleria Giust. I, 125, 126; Akad. I. 1, Platte f.

[61] Beispiele auf fast allen Stichen.

[62] Z. B. Flora Farnese Akad. I. 1. Pl. t, y («Bacchus Priesterin»). — Ebenda auf Pl. 5 (Aurelius und L. Verus) scheinen die Falten wie aus Gummi geknetet.

[63] Diese fast gewissenlos zu nennende Behandlung kehrt auch noch später in Sandrarts Bildern wieder; sie ist auch ein Mangel der italienischen Barockmaler.

[64] So z. B. Gall. Giust. I. 75; I. 108.

[65] Vgl. die beiden oft gerügten, von Thourneysser ausgeführten Spiralstiche in der Akad. 2. II. Pl. aa und bb. Durch solche Künsteleien mußte Sandrarts Handschrift selbstverständlich verfälscht werden.

[66] Akad. 2. II. S. 1 b.

[67] Akad. a. a. O. und Sponsel, S. 75, 76. Akad. I. 3. S. 103 a, Nr. 19.

[68] Jeder italienische Barockmaler behauptete in jener Zeit die maniera greca zu besitzen. Ich komme auf sie S. 25 f. noch zurück.

[69] Nr. 56 und 99 meines Gemäldeverzeichnisses.

[70] S. 41.

[71] Sponsel, S. 99 und die dort zitierten Stellen in der Biographie und Teutschen Academie.

[72] In der Beschreibung der Sandrartschen Kunstkammer (T. A. 2. III. S. 88 a) werden zwei Landschaften Sandrarts genannt: «die Wasserfälle zu Tivoli» und eine andere Landschaft «darin der große Wasserfall zu Tivoli nach dem Leben gemahlt.»

[73] Nr. 10 und 11 meines Verzeichnisses der Handzeichnungen. Beide stellen denselben Jüngling in dem gleichen Alter dar.

[74] Vgl. Taf. VII. Sind es Selbstportraits? Eine absolute Uebereinstimmung mit den in der Note 80 genannten Selbstportraits ist nicht zu beweisen; ich möchte sie annehmen, wenn nicht die Farbe der Augen auf

dem Gesandtenbild in Nürnberg dunkelbraun, auf den Zeichnungen des Städelschen Instituts graublau wäre.

[75] Das Nähere unter Nr. 1—3 des Verzeichnisses nach verlorenen Zeichnungen und Gemälden Sandrarts, S. 138, 139.

Fänden wir in den drei Blättern nicht die einzigen erhaltenen Landschaftsstudien aus Sandrarts römischer Zeit, so würde ich sie hier nicht erwähnt haben.

[76] Ein Beispiel wäre seine (sehr verdorbene) heroische Landschaft im Nürnberger germanischen Museum, die als Staffage die Erziehung des Bacchus zeigt (Nr. 39 meines Gemäldeverzeichnisses). Andere landschaftliche Hintergründe auf den Monatsbildern in der Schleißheimer Galerie (z. B. Nr. 9—13, 16 meines Gemäldeverz.).

[77] T. Acad. I. 3. S. 58 a. — Das Nähere S. 24.

[78] Biogr., S. 12 a.

[79] Biogr., S. 12 b, 13 a.

[80] Dies zeigt schon sein Selbstportrait auf dem Gesandtenmahl von 1650 im Nürnberger Rathaus (Nr. 37 des Gemäldeverz.).

Er hat übrigens dafür gesorgt, daß sein Aeußeres der Nachwelt unverloren blieb. In Lambach (Nr. 73 des Gemäldeverz.) und Eichstätt (Walpurgabild Nr. 36) hat er sein Bild (als zuschauende Seitenfigur) angebracht. Diese Portraits sind indessen so schlecht erhalten, daß sie kaum noch zu erkennen sind; ziemlich gut erhalten sind die Selbstportraits in den Uffizien (Nr. 98 a meines Gemäldeverz.) und bei Hrn. Major v. Sandrart in Hagenau i. E. (Nr. 49, a. a. O.). Außerdem enthält die Akademie zwei ihn darstellende, in Kupfer gestochene Portraits, das eine gemalt von Mayr, das andere ohne Malernamen. Außerdem sind (wohl auf seine Veranlassung) drei Medaillen mit seinem Bildnis geschlagen worden, die nicht selten sind (z. B. im german. Museum in Nürnberg). — Ueber Sandrarts Portraits. Vgl. auch Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., 1862, S. 192.

[81] Z. B. beim Lebenslauf des Rubens, T. Acad. II. 3, S. 290 f.

[82] Doch sicherlich nicht ohne sein Ansuchen. Der Adel wurde ihm nicht, wie die Biographie, S. 20 a sagt, erneuert. Das Patent ist datiert vom 29. Juli 1653.

Die Biographie, a. a. O., enthält die Hauptstelle über seinen Verkehr mit dem Kaiser Ferdinand.

[83] Er wollte den Hofmaler Luix (Leux) verdrängen. Vgl. Sponsel, S. 109, Note 3.

[84] Die Dedikation des «Iconologia deorum» Sandrarts an Kurprinz Friedrich von Brandenburg (Sohn des großen Kurfürsten) enthält z. B. folgende Sätze: «Wie haben Sie (der Kurprinz) den Ruhm Dero glorwürdigsten Vorfahren . . . übertroffen: also daß die Namen Achilles, Hector, Alcibiades viel zu wenig, Dieselben zu beehren und Sie billig der selbste teutsche Mars genennet werden.» — «Es (das Buch, die Iconologia) handelt von den Göttern der Heidenschaft, . . . billig ist es dann, daß es Derer Einem in der Christenheit gewidmet werde, zu denen der wahre einige GOTT wahrhaftig gesprochen, Ich habe gesagt ihr seit Götter.»

Aehnlich der französisch geschriebene Brief an die Kurfürstin von Bayern vom 11. Nov. 1675, der die Uebersendung von Sandrarts eben erschienener Teutschen Academie begleitete. Mitgeteilt von K. Trautmann in der Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, III. Jahrgang, München 1894, S. 21.

[85] T. Acad. II. 3., S. 326 b.

[86] De dato Düsseldorf, 29. März 1645. Die Erlaubnis sich in Stockau (ein Gut bei Ingolstadt, das zu Pfalz-Neuburgischem Territorium gehörte)

niederzulassen, wird Sandrart in diesem Patent verliehen, damit «derselbe als ein Virtuoso, so ihro fürstl. Durchl. . . . mit seinen Anschlägen durch Rath und That gute Dienste und Nutzen schaffen kann animiert werde in dero Landen sich aufzuhalten». — Mitgeteilt von Ivo Striedinger in Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Alt-Bayerns, herausgegeben von K. v. Reinhardstoettner, VI. Buch, 1895, S. 35. — Sandrart ward also künstlerischer Beirat des Fürsten.

[87] Nürnberger Ratsprotokolle (im Nürnberger Kreisarchiv) von 1675, Bd. 10, S. 1. Die Assessoren des Untergerichts waren nämlich Sandrart «bey einem Conduct» voraufgegangen. Der Rat «publizierte» ihnen, daß Sandrart vor ihnen den Vorgang habe. Dies geschah doch jedenfalls auf Sandrarts Verlangen.

[88] Ebenda 1688, Donnerstag 18. Okt. 1688, Bd. 7, S. 99 verso: «Den verstorbenen Joachim Sandrart soll man in Ansehung, daß er geadelt, auch Neuburger Rath gewest, durch die Einspänner zu Grabe tragen lassen. — Kriegsambt».

Die Ratsprotokolle der Jahre 1649—1651 und 1674—1688 enthalten über Sandrart (außer Stellen wo nur sein Name genannt wird) nur noch eine wichtigere Nachricht (Bd. 6 von 1675, S. 100, am 20. Sept. 1675): «Von Joachim Sandrart soll man sein offeriertes Kunstwerkh annehmen, die exemplaria ausstheilen und dis dankbarer Recompens auff der Herrn Losunger Herrl. Beliebung stellen. — Losungsambt». Gemeint ist hier die Teutsche Academie, die eben erschienen war. Losnngsambt = Finanzamt.

[89] Vgl. oben Note 8 und Sponsel, S. 114.

[90] Sponsel, S. 115, T. Acad. I. 3., S. 58 b.

[91] Zahlreiche Angaben in der Biographie über Preise, die er für seine Bilder erhalten hat, lassen vermuten, daß Sandrart ein genaues Rechnungsbuch geführt und daß dieses ihm als Leitfaden für die Biographie gedient habe.

[92] Er war, wie es scheint, von Haus aus nicht wohlhabend.

[93] Er hatte es übernehmen müssen, da es subhastiert wurde, Striedinger, a. a. O. (Vgl. oben Note 86 i. f.) S. 35.

[94] Striedinger, S. 39 f.

[95] Eine Abbildung des Schlosses bietet der Stich auf dem Titelblatt der Biographie, eine andere auch die lateinische Ausgabe der Academie am Schluß des Index. Vgl. Sponsel, S. 186, Nr. 65. — Auch auf dem Bild des November (Nr. 16 des Bilderverzeichnisses) ist Stokau deutlich zu erkennen. — Das Schloß ist heute längst vom Erdboden verschwunden.

[96] Beschreibung der Sandrartischen Kunstkammer in der T. Acad. 2. II, S. 87—91. Es scheint, daß Sandrart als Kunsthändler große Summen verdiente. Seine Sammlungen waren noch im Jahre 1730 im Besitz seiner Witwe. Vgl. Sponsel, S. 110, Anm. 1.

[97] Biogr., S. 17 b und Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 19, 1905, S. 145. (In einem Aufsatz von Th. Levin, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hanse Pfalz Neuburg.)

[98] Sponsel, S. 110.

[99] Gurlitt, Geschichte des Barockstils, Bd. 3, S. 193, 194.

[100] S. 72.

[101] Die detaillierten Nachweise bei Sponsel in den beiden ersten Kapiteln.

Sandrarts Entlehnungen kann man nicht als literarische Diebstähle bezeichnen, da seine Zeit den Begriff des literarischen Eigentums noch gar nicht kannte. Letzteren Umstand hebt Sponsel (S. 90) nicht genügend hervor.

[102] Das 18. Jahrhundert erst brachte mit der Lehre vom absoluten Staat auch die absolute Hofkunst, die eigentlichen Hofmaler. Sandrart würde also, selbst wenn er Hofmaler des Kaisers geworden wäre, kein Hofmaler im kunstgeschichtlichen Sinne zu nennen sein.

[103] Sponsel, S. 119 und 125/126.

[104] Vgl. die Einleitung zur Iconologia deorum Sandrarts, die an Schwulst und Geziertheit der Sprache die Schriften Harsdörffers oder v. Birkens beinahe noch übertrifft. Auch die Akademie ist stellenweise wegen des «à la mode Stils» schwer lesbar.

[105] Als ein echter Proteus wäre der etwa 100 Jahre später lebende sächsische Hofmaler Dietrich (Dietericy) zu bezeichnen. Vgl. Janitschek, a. a. O., S. 569.

[106] Nur Janitschek (S. 551) spricht von einem «Stück eigener derber Kraft», das Sandrart von seinen Reisen mitgebracht habe.

Uebrigens wird das gleiche summarische und deshalb außerordentlich bequeme Verfahren, nur die angeblich nachgeahmten fremden Künstler aufzuzählen und jede Originalität zu ignorieren oder zu leugnen, von der Kunstgeschichte auch auf die übrigen deutschen Künstler derselben Epoche angewandt. Christoph Paudiss (1616—1666) z. B. wird kurz als Rembrandtschüler abgetan. Allein betrachtet man nur ein Bild von ihm: den Kopf eines alten Marodeurs (Wiener Hofmuseum, Nr. 1286, datiert 1665), so wird man einräumen müssen, daß dieses Portrait nimmermehr von einem armseligen Rembrandtkopisten gemalt ist, sondern von einem wirklichen Künstler. — Zahllose Beispiele derart ließen sich unschwer beibringen.

[107] Diese Einflüsse habe ich S. 40 ff. nachzuweisen unternommen.

[108] Z. B. der Abschied der Apostel in Landshut (Jesuitenkirche, Nr. 26 meines Bilderverz.). Jakobs Traum von der Himmelsleiter in Augsburg (Nr. 31 das.). Joseph und Joachim (Münchener Peterskirche, Nr. 3 das.).

[109] Trotzdem seine Anschauungen hierüber schon ausführlich von Sponsel im IX. Kapitel (Sandrarts Kunsturteile) behandelt sind.

[110] T. Ac. I. 3., S. 58. — Diese Vorrede «an die kunstliebende Jugend» könnte man sein künstlerisches Testament nennen.

[111] Sponsel, S. 98. — In Nürnberg wurde im Jahre 1662 eine «Akademie» gegründet; hierbei war Sandrart, der erst 1674 nach Nürnberg verzog, jedenfalls durch seinen Rat von Einfluß gewesen. Die «Akademie» bestand in einem gemieteten Zimmer, wo wöchentlich «drey bis viermal nach dem Leben gezeichnet wurde». So der Bericht des Protektors der Nürnberger Akademie W. Frhr. von Welser an den Stadtmagistrat von Nürnberg vom 25. Januar 1807, im kgl. Archiv in Nürnberg Vgl. Geschichte der Schulen in Nürnberg von W. K Schultheiss, V. Heft, Nürnberg 1857, S. 86.

Ueber Sandrarts Tätigkeit bei diesen Uebungen im Zeichnen habe ich nichts genaueres ermitteln können. Es scheint mir, daß er selbst in der Akademie nicht tätig gewesen ist, sondern die Leitung seinem Neffen, Joh. Jakob Sandrart und dem Kupferstecher G. Ch. Eimart überließ. Bedeutende Künstler sind aus dieser Akademie zu Sandrarts Zeit und später bekanntlich nicht hervorgegangen.

[112] Wie sehr Sandrart Anhänger der italienischen Akademien ist, die er in Rom schätzen gelernt hatte, zeigt die Stelle in seiner Teutschen Academie (II. 3., S. 326 a). wo er sich wundert, wie Rembrandt «auf einen so hohen Staffel der Kunst gelanget» sei, obwohl er Italien und andere Oerter, wo die Antichen und der Kunst Theorie zu erlernen, nicht besucht» habe. Er «scheute sich nicht wider unsere Kunst Regeln . . . wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen auch wider die unserer

Profession höchst nöthigen Akademien zu streiten und denselben zu wider sprechen». — Nach Sponsel, S. 25 ist diese, von mir auch im Text S. 25 wiedergegebene Stelle von Sandrart nicht entlehnt, also seine eigenste Ansicht.

[113] Ueber das Stoffgebiet vgl. S. 29 ff. und Sponsel, S. 117.

[114] T. Ac. I. 3., S. 58. — Sandrart nennt leider keine Namen solcher «Fantasten», wohl weil die Stelle aus van Mander entlehnt ist, Sponsel, S. 7.

[115] cf. Harsdörffers Nürnberger «Poetischen Trichter» von 1647 ff.

[116] Die Allegorie ist S. 30 ff. ausführlich besprochen.

[117] Den Sandrart einen der «allerberühmtesten und geistreichsten Maler in Rom» nennt, T. Ac. II. 2., S. 198 a.

[118] Die Mal-Regeln des dritten Buchs des ersten Teils der Akademie sind Plagiate (Sponsel, S. 7—10), doch hat sie Sandrart jedenfalls theoretisch gebilligt, wenn auch nicht alle befolgt.

Auf die bei Sponsel, a. a. O., erwähnten Ausnahmen (wo Sandrart einiges Eigene in die Mal-Regeln eingestreut hat) kann hier nicht näher eingegangen werden.

[119] Vielleicht schwebt ihm Rubens historisch-allegorische Schilderung des Lebens der Maria Medicis vor.

[120] T. Ac. II. 3., S. 321 a.

[121] Drei Personen in einem Zimmer darstellend.

[122] Vgl. die Uebersicht bezüglich der Aufbewahrungsorte, die dem Gemäldeverzeichnis voraufgeht. Von den 100 Bildern sind etwa ein Drittel gut erhalten.

[123] Ueber die Zeichnungen gibt meine Zusammenstellung S. 129 ff. Rechenschaft. Sie sind in der Literatur (außer denen nach der Antike im Dresdener Kabinett) noch nirgends erwähnt.

[124] Vgl. auch das Verzeichnis der Stiche nach verlorenen Werken Sandrarts, S. 138 ff.

[125] Zahlreiche Angaben der Biographie bestätigen das.

[126] Sandrart war Protestant calvinischer Richtung.

[127] Für die ja Sandrart gearbeitet hat; namentlich hat er für Wiener Kirchen viel gemalt; vgl. Biographie S. 22 b, 23 a.

[128] Vgl. Nr. 70, 71, 74 meines Gemäldeverz.

[129] T. Ac. I. 3., S. 79 b.

[130] Vier solche Entwürfe sind in Lambach erhalten (Nr. 76 a–d des Gemäldeverz.). Sie bestechen durch flotte Komposition und lebhaftes Kolorit. — Vgl. auch den Entwurf in der Schleißheimer Galerie (Nr. 20 Gemäldeverz.).

[131] Nur für den Erzherzog Ludwig Wilhelm zeichnete er die in Nr. 24 und 25 des Verzeichnisses der Handzeichnungen beschriebenen Kartons. Vgl. auch Nr. 23 das.

[132] Selbstverständlich können hier nur die in dieser Hinsicht markantesten Eigenschaften und auch nur an den bedeutendsten seiner Werke herausgegriffen werden. Für die übrigen Bilder muß ich auf das Gemäldeverzeichnis verweisen.

[133] Nr. 18 und 31 des Gemäldeverz.

[134] Nr. 45, 48 das.

[135] Nr. 44 das.

[136] Nr. 34 das.

[137] Nr. 84 das.

[138] Die Themata aus dem Leben Jesu sind durchaus die üblichen. Hervorzuheben wäre hier vielleicht die selten versuchte Darstellung «Christus in der Wüste von Engeln gespeist», Nr. 35, a. a. O.

[139] Vgl. die Maria auf dem Verkündigungsbilde in der Münchener Frauenkirche (Nr. 1 des Gemäldeverz.) mit der Maria, die dem Dominikus den Rosenkranz verleiht (in Lambach, Nr. 70, a. a. O.).

[140] Nr. 65, a. a. O.

[141] Nr. 85 das.

[142] Nr. 74 das.

[143] Nr. 2 das.

[144] Nr. 28 das.

[145] Nr. 73 das.

[146] Dahin gehören der Tod des Seneca (Nr. 56 Gemäldeverz.) und der Selbstmord des Cato von Utika. Das letztere, nicht erhaltene Bild wird in der Biographie (S. 11 a) sehr gerühmt. Beide Bilder waren zugleich Nachtstücke.

[147] Nr. 33 Gemäldeverz.

[148] Nr. 71 das.

[149] Nr. 24, 25. 29, 72 Gemäldeverz.

[150] Ich halte auch Sandrarts Radierung «die Alte und der Amor» für eine allegorische Darstellung, die ausdrücken soll, daß das Alter zur Liebe nicht mehr fähig ist, und daß die alte Frau sich lächerlich macht, wenn sie, trotz ihres Alters, dem Amor noch Dienste leisten will. — Sandrarts drei Radierungen sind bei Andresen, der deutsche peintre-graveur, 1879, Bd. 5, S. 133—136 genügend beschrieben. Vgl. auch den letzten Satz meines Literaturverzeichnisses.

[151] Beispiele dafür sind die zahlreichen Radierungen der Iconologia deorum und die Titelblätter der Teutschen Academie.

[152] Vgl. in der Iconologia die Platten T, W, Z und andere.

[153] «Reskript von Kayserlicher Hand» S. 20 a. Es liegt kein Grund vor an der Echtheit zu zweifeln.

[154] Der Kaiser kannte wohl Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Pitti in Florenz. Dort huldigen die olympischen Götter dem Cosimo I.

[155] Vgl. Nr. 19 meines Verz. der Kupferstiche nach verlorenen Werken Sandrarts.

[156] Vgl. Nr. 64 des Gemäldeverz.

[157] Den ausnahmsweise ausgeführten Entwurf bewahrt die Albertina in Wien. Vgl. Nr. 25 des Verz. der Handzeichnungen. Der Kopf der Minerva scheint mir hier noch mehr als auf dem Oelbild Portrait irgend einer Prinzessin zu sein.

[158] Vgl. die Illustrationen zur Iconologia deorum, z. B. Platte T, S. 162/163.

[159] Näheres in den Vorbemerkungen zu den Schleißheimer Bildern vor Nr. 6 meines Gemäldeverzeichnisses.

[160] Die Prüfung in dieser Hinsicht wird dadurch erleichtert, daß fast alle Bilder Sandrarts datiert sind

[161] Nr. 56 und 99 des Bilderverz.

[162] Vgl. S. 41.

[163] Derartige Uebereinstimmungen ließen sich durch zahllose Beispiele nachweisen.

[164] Man kann bei fast jedem Gemälde sagen, ob Sandrart sich für das Objekt der Darstellung erwärmt hat. So ist z. B. der alte Mann auf dem Januarbild in Schleißheim (Nr. 6 des Gemäldeverz.) sorgfältig gemalt, ebenso, obgleich auch nur dekorativ, der den Tag darstellende Jüngling (Nr. 21). Auch die Köpfe schöner Mädchen und Frauen werden von Sandrart mit Interesse behandelt, z. B. Salome, der Enthauptung des Johannes zusehend (Nr. 42), ferner die Engelsköpfe auf dem Bilde Jakobs Traum (in Augsburg, Nr. 31), Madonna (in Lambach, Nr. 70).

Zu beachten ist auch Sandrarts ungleiche Behandlung der Hände. Auf dem Gesandtenmahl von 1650 sehe man die flüchtig gemalte, mit bräunlichen Striemen durchsetzte, lange rechte Hand des herankommenden Hofmarschalls neben den sorgfältig ausgeführten schönen Händen des rechts sitzenden Malers selbst. Dazu vgl. die Hände (oder Füße) der Heiligen auf den großen Maschinen Sandrarts!, sie machen oft den Eindruck, als ob sie ein Theaterdekorateur, wie in Italien der Cavaliere d'Arpino, hingepinselt hätte.

165 Von diesem Bild wird S. 46 ff. ausführlich die Rede sein. Auch die in Amsterdam gemalten Einzelportraits wären hierher zu rechnen.

166 Nr. 6—17 des Gemäldeverz.

167 Nr. 22 und 21 das.

168 Nr. 3 das.

169 Nr. 26 das.

170 Nr. 37 das.

171 Nr. 31 das.

172 Nr. 33 das.

173 Nr. 2 das.

174 Die Komposition nochmals erwähnt Note 203.

175 Z. B. Venus auf der Platte Z zwischen S. 184 und 185. — Die vielen Radierungen der Iconologia, die «Sandrart» als Zeichner (oder gar keinen Zeichnernamen) angeben, rühren wohl von Joh. Jakob Sandrart her.

176 Gemalt für die Wiener Schottenkirche, Nr. 62 meines Gemäldeverz. Vgl. die gründliche Beschreibung auf S. 23 b der Biographie Sandrarts.

Auffallend ist wie sonst die Biographie die geringeren Bilder immer mit den größten Lobeserhebungen bedenkt, während die besseren und besten nur kurz genannt werden.

177 Nr. 30 Gemäldeverz.

178 Nr. 16 das.

179 Zweifelhaft ist, ob ein, im Vergleich mit den genannten großen Bildern, so außerordentlich fein ausgeführtes kleines Bild, wie das in der Augsburger Barfüßerkirche (Nr. 31 des Gemäldeverz.), das Jakobs Traum von der Himmelsleiter darstellt, von dem alternden Sandrart gemalt ist, wie die sub Nr. 31 Gemäldeverz. zitierte Schrift annimmt. Das kleine Bild gehört daher vielleicht in die Reihe der Werke aus Sandrarts Amsterdamer Zeit. Alsdann hätte er es im Jahre 1675 an die genannte Kirche nur verkauft, nicht gemalt.

180 T. Ac. I. 3., S. 66 b 67 a, Sponsel, S. 117.

181 Schon erwähnt ist, daß er das kolossale Bild für die Schottenkirche in Wien (Nr. 62 Gemäldeverz.) in sieben Monaten vollendete.

In Nürnberg fertigte er im Jahre 1649 an einem Tage ein, oft auch zwei Portraits an (Biogr., S. 19 a).

Doch hat er auch manchmal lange an einem Werke gearbeitet, z. B. an einem (nicht erhaltenen) jüngsten Gericht 17 Jahre (T. Ac. 2. II., S. 91 a).

182 Unter dieser Schnellmalerei mußte natürlich die Solidität der Gemälde leiden. Deshalb sind auch so viele Bilder Sandrarts in völlig verdorbenem Zustande auf uns gekommen. Besonders hat sich der braune Untergrund fast immer verändert (ist «tot»). Dies wirkt am störendsten bei den großen Bildern in Lambach, und Eichstätt (Walpurgabild), aber auch beim Gesandtenmahl in Nürnberg, wo aber wenigstens die Portraitköpfe selbst leidlich erhalten sind. — Eine Ruine ist auch das Gemälde «Martyrium des hl. Emmeram» in Regensburg (Nr. 33 Gemäldeverz.). Ueberall hat sich der Bolus-Untergrund verändert (ist «durchgeschlagen»).

Sandrarts Anweisung zum Grundieren («Gründen») gibt keine Gewähr dafür, daß er selbst so grundierte, da die betr. Stelle der Akademie (I. 3., S. 66 b) aus Vasari übersetzt ist. Vgl. Sponsel, S. 8.

[183] Welche bei den römischen Zeichnungen nach der Antike bereits erwähnt wurde.

Am fatalsten wirkt die Schnelligkeit der Mache auf den nach seinen Zeichnungen radierten Kupfern der Iconologia deorum.

[184] So Sponsel, S. 117 a. E.

[185] Nr. 93 Gemäldeverz. — Ich kann nur nach einer Photographie urteilen, da ich das Original nicht gesehen habe.

[186] Das Pferd auf dem Schleißheimer Bild (Reiterportrait des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg), das ich dem Sandrart abgesprochen habe (vgl. Nr. 103 meines Gemäldeverz.), kommt hier natürlich nicht in Betracht.

[187] T. Ac. 2. II., S. 88 b.

[188] Hier nur ein Beispiel. Der auf den Baum kletternde Putto in der Iconologia (zwischen S. 174/175) ist in der Bewegung derselbe, wie derjenige auf dem schon genannten allegorischen Bild (Nr. 64 Gemäldeverz.) «Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft.»

[189] Am leidlichsten auf dem Bild in Lambach (Nr. 72 Gemäldeverz.), ein anderer in Landshut (Nr. 25).

[190] In Regensburg (Nr. 33).

[191] Vgl. die Pestkranken auf dem Cajetansbild der Münchener Hofkirche (Nr. 2), ähnlich falsch gezeichnet ein nackter Jüngling auf dem Triumph des hl. Benedikt in Lambach (Nr. 74).

Dagegen ein guter weiblicher Akt in Erlangen (Rötelzeichnung, Nr. 4 des Verzeichnisses der Handzeichnungen).

[192] So auf dem Bild in Lambach, Marter des Placidus (Nr. 71) rechts drei «überzwerch» aufeinander liegende, ermordete Männer.

[193] Analog könnte man ihn einen Barockschriftsteller nennen.

[194] Vgl. die Vorbemerkung zu dem Verzeichnis der Handzeichnungen.

[195] Schon erwähnt bezüglich der römischen Zeichnungen nach antiken Skulpturen.

[196] Eine Ausnahme wäre die portraitartige Studie zu dem bärtigen Alten auf dem Januarbild in Schleißheim (Nr. 15 des Verz. der Handzeichnungen Sandrarts).

[197] Ausnahme ist eine Rötelstudie nach einem nackten jungen Mädchen (Nr. 4 des Verz. der Handzeichnungen). Vgl. Note 191 i. f.

[198] Vgl. den Hintergrund auf dem Bild in Lambach, Marter des Placidus (Nr. 71 des Gemäldeverz.).

[199] So das Walpurgabild in Eichstätt (Nr. 36 Gemäldeverz.).

[200] Eine ähnliche Heftigkeit auf dem schon besprochenen Bild die Gloria (in Wien, Nr. 62 des Gemäldeverz.) Vgl. Himmelfahrt, Nr. 47 das.

[201] Vgl. Benedicti Triumph (Nr. 74 Gemäldeverz.).

[202] Die ja nach seiner Theorie den stillstehenden Sachen vorgehen, welche er aber allerdings in seiner Amsterdamer Zeit gelegentlich auch und immer mit Geschick versucht hat, z. B. auf den Monatsbildern.

[203] Z. B. auf dem Bild «St. Benedicti Triumph» (Nr. 74 Gemäldeverz.). Hier fährt der Heilige links oben in den Himmel. Nicht er, sondern die zu ihm aufsehenden Gläubigen werden so zu Hauptpersonen des Bildes. Aehnlich erscheint der hl. Cajetan auf dem Bild die Pest in Neapel (Nr. 2) in der rechten oberen Bildecke.

[204] Ich folge hier den Ansichten Wölfflins in «Renaissance und Barock», 1888, S. 19 ff.

[205] Nr. 36 Gemäldeverz.

[206] Im Gegensatz zum Aufgeregten fast langweilig wirkt die Einfachheit beim Tod des hl. Joseph in Lambach (Nr. 75 Gemäldeverz.). Doch ist das Bild zu sehr verdorben, um Sandrarts Absichten genügend beurteilen zu können.

Eine zwanglose Natürlichkeit in der Komposition bietet das Bild, Verlobung der Katharina im Wiener Hofmuseum (Nr. 65 das.). Ebenso die hl. Familie in Rennes (Nr. 100 das.), der hl. Sebastian in Lambach (Nr. 72), die Enthauptung des Johannes des Täufers in Bamberg (Nr. 42), beides Nachtstücke; endlich die hl. Anna im Salzburger Dom (Nr. 78 das.).

Ueber die Komposition der beiden großen Gruppenportraits. Vgl. S. 47 ff., 50 ff.

[207] Vgl. Pazaurek, a. a. O., S. 62.

[208] Nr. 70 Gemäldeverz.

[209] Den gleichen unerschöpflichen Menschenstrom will Sandrart auch auf dem schon genannten Allerheiligenbild in Wien geben.

[210] Z. B. auf dem Rosenkranzbild in Lambach (Nr. 70 Gemäldeverz.), Walpurgabild in Eichstätt (Nr. 36 das.), Cajetansbild in München (Nr. 2).

[211] Wölfflin, a. a. O., S. 18.

[212] Soweit sie gut erhalten sind.

[213] Beispiele wären Jakobs Traum (Nr. 31 Gemäldeverz.), Abschied der Apostel (Nr. 26 das.), Joseph und Joachim (Nr. 3 das.), vor allem auch die Monatsbilder in Schleißheim (Nr. 6—17 das.), endlich auch das Gesandtenmahl (Nr. 37 das.).

[214] Ich komme auf das Bild hinsichtlich der Portraits unten S. 51 ff. noch zurück.

[215] So z. B. die Verlobung der hl. Katharina (Nr. 65 Gemäldeverz.), Odysseus und Nausikaa (Nr. 87), Jakobs Traum (Nr. 31), Abraham verstößt Hagar und Ismael (Nr. 44).

[216] Tobias und der Engel (Nr. 34 Gemäldeverz.).

[217] Z. B St. Anna im Dom zu Salzburg (Nr. 78).

»Glorie« nennt Sandrart in der Akademie allgemein den sich öffnenden Himmel, aus dem Engel herniederschweben.

[218] Ich denke hier an den bei Paudiss oft vorherrschenden leblosen silbrigen Ton (Janitschek, a. a. O., S. 564).

[219] Z. B. Abraham verstößt die Hagar und Ismael (Pommersfelden, Nr. 44) u. a.

[220] Beispiele fast auf jedem Bild.

Vgl. auch T. Acad. I. 3., S. 84: »Blau und Gelb wohl beyeinander stehen, welches in den Gewändern zu beobachten ist. Mit dieser Farbe verträgt sich auch Roht und Grün. Purpur stehet auch nicht übel bey Gelb. Grün und weiß, zieren einander sehr: und weiß, stehet wohl bey allen Farben«.

[221] Auch das Portrait des Philipp von Pfalz-Neuburg (Nr. 19 Gemäldeverz.) zeigt eine rötliche Gesichtsfarbe.

[222] Tod des Seneca in Erfurt (Nr. 56 Gemäldeverz.).

[223] Hl. Sebastian in Landshut (Nr. 25 Gemäldeverz.). Das Gegenstück (Altersstil) wäre der rotbraune Körper des hl. Emmeram auf dem Nr. 33 des Gemäldeverz. beschriebenen Bilde.

[224] So v. Reber, Geschichte der Malerei, München, 1894, S. 395.

[225] Ein Blick auf die Seite 75 ff. gegebene chronologische Uebersicht der wichtigsten Daten aus Sandrarts Leben dürfte hier von Nutzen sein.

[226] II. 3., S. 303—304.

[227] S. 5 a.

[228] Nr. 99 und 56 Gemäldeverz. Das Bild der Tod des Seneca ist vollkommen verdunkelt und reinigungsbedürftig, so daß die Figuren kaum noch erkennbar sind.

[229] Vgl. seine Anweisung zum Malen von Nachtstücken T. Acad. I. 3., S. 81 a. Hier ist betont, daß die «Feuerfarbe je näher je röter» wirke. Ein solches Rot zeigt die Rückenaktstudie («Vulkan») eines bärtigen Schmiedes in der Mannheimer Galerie. Nr. 50 des Gemäldeverz.

[230] Nr. 42 Gemäldeverz., 1651 gemalt.

[231] Andere Nachtstücke sind der Oelberg (Nr. 54 des Gemäldeverz.). das Abendmahl in Linz (Nr. 79, verdorben), Tod des Joseph (Nr. 75, verdorben), der hl. Sebastian (Nr. 72 und 25), die Allegorie des Dezember (Nr. 17), die Nacht (Nr. 22 und 66).

Entwürfe zu Nachtstücken sind in mehreren Zeichnungen enthalten (Nr. 18, 19, 24 des Verzeichnisses der Handzeichnungen).

Die Sujets zu Nachtstücken hat Sandrart, bei seiner Abneigung gegen Genrebilder, der biblischen Geschichte entlehnt. Eine Ausnahme ist Seneca als antikes Martyrium.

[232] Vgl. Honthorsts verlorenen Sohn in der Münchener Pinakothek Nr. 238, datiert 1623.

[233] Zum Beweis für die Oberflächlichkeit bei Beurteilung Sandrartscher Bilder verweise ich hier auf Sighart (Geschichte der bildenden Kunst in Bayern, 1862, S. 730), der diese Monatsbilder für Nachahmungen Rembrandts erklärt! Dieser Sighart wird Vater der bayrischen Kunstgeschichte genannt.

[234] Bezüglich der Anordnung der 12 Bilder (Halbfiguren in fast Lebensgröße, in der Tracht der Zeit) könnte man allerdings an das bekannte Bild Honthorsts «der lustige Musikant» im Amsterdamer Reichsmuseum denken.

[235] R. v. Persyn. Die Flora und der Ariost des Tizian waren, als Sandrart in Amsterdam lebte, dort im Besitz des Spaniers Lopez. Die Radierung, die Sandrart nach der Flora Tizians angefertigt hat, fällt also in seine Amsterdamer Zeit.

[236] Es kann hier nicht erörtert werden, ob dies Bild Tizians Eigentum ist. Wenn Sandrart es als Vorbild nahm, so hielt er es sicher für einen Tizian.

[237] Vgl. Nr. 100 des Gemäldeverz.

[238] Vgl. Tizians St. Johannes in der Kirche S. Giovanni in Elemosinario in Venedig mit dem Schriftgelehrten Sandrarts auf seinem Bild, Jesus unter den Schriftgelehrten (Nr. 32 Gemäldeverz.) in der St. Annenkirche in Augsburg.

Die Beleuchtung eines solchen Graukopfes, eines vorzüglich erhaltenen Archimedes (Nr. 67 meines Gemäldeverz.), den Sandrart für einen Erzherzog gemalt hat, erinnert an Rembrandts alte Männerköpfe, welche Sandrart sicher gekannt hat. Sagt er doch (T. Ac. II. 3., S. 327 a) von Rembrandt, daß er «in Ausbildung alter Leute und derselben Haut und Haar großen Fleiß, Gedult und Erfahrung» gezeigt habe, «so daß sie dem einfältigen Leben ganz nahe kamen». — Haut und Haar sind bei Sandrarts Archimedes nicht sehr «ausgebildet».

[239] Auf dem Bild, Triumph des Benedikt, Nr. 74 Gemäldeverz.

[240] So die Erzherzogin Claudia auf dem Lambacher Bild «Reliquien des hl. Julian» (Nr. 73 Gemäldeverz.), oder die Madonna auf der Verkündigung in München (Nr. 1 das.).

[241] Z. B. in Wien, Liechtenstein-Galerie, in der Düsseldorfer Kunstakademie, im Brüsseler Museum u. a.

[242] Im Dom (Nr. 47 Gemäldeverz.).

[243] Nr. 69 Gemäldeverz.

[244] Nr. 46 Gemäldeverz.

[245] Ausgenommen sind geringe Abweichungen, so bei den Stellungen der beiden Frauen links u. a.

[246] Es ist oben schon bemerkt, daß ihm die Komposition beliebiger Themata keine Schwierigkeiten bereitete. Seine Kompositionsart konnte sich natürlich mit der des Rubens nicht vergleichen.

[247] Nr. 59 Gemäldeverz. Die Konfiguration ist ähnlich, wie auf der Kreuzigung des Rubens im Louvre.

[248] Nr. 30 Gemäldeverz.

[249] Nr. 65 Gemäldeverz. Die Biographie (S. 17 b, 18 a) rühmt, daß dies Bild «zu Prag in der Kunstkammer» Kaiser Ferdinands III. «an dem fürnehmsten Ort aufgestellet» worden sei.

[250] Vgl. Sandrarts Titel zu Hoofts Nederlandschen Historien von 1642 (Nr. 13 meines Verzeichnisses der Stiche nach verlorenen Werken Sandrarts) mit Rubens Buchtiteln, die in M. Rooses «L'œuvre de Rubens» abgebildet sind, etwa Taf. 372 das.

Ebenso sind bei manchen anderen Titeln zu Sandrarts Büchern Anklänge an Rubenssche Titel vorhanden. Vgl. Rooses, a. a. O., Taf. 365, 367, 370, 374.

[251] Nr. 26 Gemäldeverz.

[252] Nr. 44 Gemäldeverz.

[253] Nr. 3 Gemäldeverz.

[254] Nr. 23 das.

[255] Von denen gleich die Rede sein wird.

[256] Etwa durch Photographien.

[257] So v. Reber, Geschichte der Malerei, München, 1894, S. 395.

[258] S. 8, aus dem Zeichenbuch von 1621/1623, und S. 14, aus Sandrarts römischer Studienzeit.

[259] U. a. malte er auch (nach der Biographie) den Papst.

[260] Nr. 55 Gemäldeverz.

[261] Den auch Janitschek, a. a. O., S. 553 hervorhebt.

[262] Ich denke an das Bild des Kurfürsten Maximilian von Bayern im Stiftersaal der alten Pinakothek in München von Prugger, gemalt ca. 1645.

[263] Kurz genannt ist es in den bereits zitierten Werken von Janitschek und Woltmann-Woermann, ferner bei Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 2, S. 257.

[264] Auch nicht trotz seiner stattlichen Größe von 3 m 43 Höhe und 2 m 58 Breite. — Vgl. Gemäldeverz. Nr. 86. — Man hat Mühe die holländischen Meister der zahllosen hier angehäuften Gruppenportraits zu studieren, darum entgeht der deutsche Meister leicht der Aufmerksamkeit. Man denke sich, wie man dieses Bild in einer deutschen Galerie beachten würde!

[265] In seiner grundlegenden Abhandlung «das holländische Gruppenportrait» im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 23 (1902), S. 71—278. — (Sandrarts Bild ist hier nicht erwähnt).

[266] Als ein echtes Historienbild jener Zeit wäre etwa Velasquez Gemälde «die Uebergabe der holländischen Veste Breda» («Las Lanzas») zu nennen.

[267] Auf dem ganzen Bild sind also 19 Personen portraitiert.

[268] Fußboden und Himmel sind erheblich nachgedunkelt.

269 Es kann freilich auch ein Einfall des Auftraggebers gewesen sein.

270 Vgl. auch Waagen, a. a. O., oben Note 263.

271 Fast grimmig fragt Dr. Meyer in einem «Joachimus Sandrart» überschriebenen, Aufsatz in der Zeitschrift Oud Holland (Band 6, 1888, S. 236—240), wie man gerade dem «Fremdling» Sandrart dies Schützenstück anvertraut habe, da man doch gerade damals in Amsterdam Meister wie Rembrandt, van der Helst, Thomas de Keyser usw. gehabt hätte. Den Grund findet Meyer in dem Umstand, daß Sandrart durch Protektion seines Vetters («neef») Le Blon, des in Amsterdam lebenden Kunstagenten für Schweden und England, sich damals hohen Ansehens in Amsterdam erfreut habe. Auch sei die hoch hinaus strebende Familie Bicker durch das vornehme Wesen des adligen («deftig») Sandrart bewogen worden, ihm das Bild in Auftrag zu geben. Deshalb habe auch Sandrart noch vier Angehörige der Familie Bicker (von diesen wird gleich zu sprechen sein) portraitiert. — Der vornehme Kapitain Bicker, so fährt Meyer fort, sitze auf Sandrarts Schützenstück wie ein Imperator auf dem Triumphbogen (sic!) und sähe die Büste der Königin ja nicht an, um sich nichts zu vergeben (?).

Meyer gibt die Quellen seiner gar nicht unglaublich scheinenden Behauptungen nicht an. Schließlich kann er nicht umhin im Verlauf seines holländisch-chauvinistischen Artikels dem Maler wegen «Colorit en Compositie» und wegen der charakteristischen Portraits der einzelnen Köpfe «alles Lob» zu spenden. Er nennt auch die Idee, die Büste im Vordergrund des Bildes aufzustellen eine «nicht schlechte». Nur zeige die Königin einen unangenehmen Ausdruck und sei zu wenig geschmeichelt dargestellt.

272 Nr. 37 Gemäldeverz. — Es ist allerdings 12 Jahre später, 1650, gemalt als das Schützenstück von 1638. — In Amsterdam, das Sandrart wohl 1645 verließ, hat er noch mehrere Einzelportraits hinterlassen, die ich weiter unten im Zusammenhang mit allen seinen Einzelportraits behandeln werde.

273 Biogr., S. 18 a/b.

274 Wie etwa das berühmte Bild des G. Terborch in der Londoner National Gallery, «die Aufschwörung des westfälischen Friedens in Münster».

275 Das nach guter damaliger deutscher Sitte zuletzt in ein wüstes Trinkgelage ausartete. Zum Schluß zog die ganze Versammlung auf die Burg, wo die Generäle eigenhändig die «Friedenskanonen» abfeuerten.

276 Dies Selbstbildnis ist bereits bei Aufzählung von Sandrarts Selbstbildnissen Anmerkung 80 genannt.

277 Die Studien zu 30 Köpfen bewahrt das Kupferstichkabinett des germanischen Museums in Nürnberg (Nr. 8 meines Verz. der Handzeichnungen Sandrarts).

Die auf dem Gemälde über den Köpfen angebrachten weißen Nummern wirken störend. Sie sind natürlich späteren Zusatz. Sie verweisen auf die rechts und links des Bildes angebrachten Tafeln, auf denen sämtliche Namen der dargestellten Personen verzeichnet sind. Die Aufzählung kann ich mir hier ersparen.

278 Die Farben habe ich schon oben S. 39 erwähnt.

279 Das im Nürnberger Rathaus aufbewahrte Bild hat stets großes Interesse erregt. Es bildet als das einzige deutsche Historienbild aus dem dreißigjährigen Krieg die authentische Illustration zu den zahllosen Gedichten der damaligen Poeten auf den endlich geschlossenen Frieden. Daher denn auch mehrere Stiche versucht wurden, von denen der beste von L. Kilian herrührt, welcher sein Vorbild aber nur in beschränktem Maße erreicht hat, aber uns wenigstens über den heute ganz verdorbenen Hintergrund des Originals Aufschluß gibt.

[280] Dies Bild hängt heute im Amsterdamer Reichsmuseum.

[281] Vgl. auch das Schützenfest des Rembrandtschülers G. Flinck, das ebenfalls den westfälischen Frieden verherrlicht (im Amsterdamer Reichsmuseum). Hier ist allerdings kein Gastmahl dargestellt, sondern der Kapitain begrüßt durch Hutabnehmen seine versammelten Getreuen.

[282] Um die Uebersicht über Sandrarts Portraits zu erleichtern, nenne ich hier diejenigen Nummern meines Gemäldeverzeichnisses, die sich (abgesehen von den Gruppenportraits, Nr. 37 und 86) auf Portraits beziehen: 4, 5 (?), 19, 38, 49, 52, 53, 55, 82, 83, 88—93. — Im Verzeichnis der Handzeichnungen sind Portraits unter folgenden Nummern zu finden: 1, 8, 10, 11, 15, 26, 27, 81, 86, 87. — Vgl. auch die Portraits im Verz. der Stiche nach verlorenen Handzeichnungen (VIII. 4) Nr. 9—12, 15, 16, 18.

[283] Es sind aus dem Jahre 1639 Hendrik Bicker, seine Frau Eva und Jakob Bicker (Nr. 88, 89, 91 Gemäldeverz.), sowie aus dem Jahre 1641 die Gattin des Jakob Bicker, Alida (Nr. 90 das.).

[284] Nr. 92 des Gemäldeverz. — Die Autorschaft Sandrarts scheint mir durch die beiden daselbst erwähnten Stiche ausreichend gesichert. — Das Bild ist bisher nur erwähnt von Meyer in dem oben (Anm. 271) zitierten Artikel in «Oud Holland».

[285] Z. B. Portrait des Caspar Gervatius (gemalt etwa 1628) im Amsterdamer Museum oder noch des Jan Brant in der Münchener Pinakothek.

[286] Biographie, S. 12 b.

[287] Vgl. Nr. 9—12, 15, 16 des Verzeichnisses der Stiche nach verlorenen Werken Sandrarts. — Diese Stiche sind wohl die Vorbilder für die zahllosen unbedeutenden Portraitstiche von Gelehrten und Geistlichen etc. gewesen, die Joh. Jakob Sandrart (der Neffe Joachims v. S.) und andere in Nürnberg fabrikmäßig anfertigten.

[288] Vgl. Nr. 15 und 16 des Verz. der Kupferstiche nach verlorenen Werken Sandrarts.

[289] Vgl. Nr. 91 a des Gemäldeverz.

[290] Vgl. Nr. 11 des Verzeichnisses VIII. 4.

[291] Vgl. Nr. 12 des Verzeichnisses VIII. 4.

[292] Sandrart hat mehrere in der Biographie mitgeteilt, auch als Beischriften zu Stichen nach Sandrarts Oelbildern sind sie häufig.

Ein kurzes Lobgedicht Vondels auf Sandrart findet sich in Vondels Poezy (Ausgabe von 1682, S. 592) und lautet:

«op Joachim Sandrart van Stokkau».
«Zoo maelt Sandrart zich zelf des Mainstrooms Zuigeling.
Natuur gaf hem 't pensel; de Tiber schilderlessen:
Waer na de Donau zelf de goude keten hing
Om zijnen hals. Het Y en Amstels Vlietgodessen
Verwellekomden hem, 't verciersel van haer stadt,
Die schat de Schilderkunst een stuk van haren schat».

Man mag daraus auf das Ansehen schließen, das Sandrart damals in Amsterdam besaß. Vgl. dazu die Lobgedichte seiner Verehrer auf ihn, die hinter dem Titel der Iconologia deorum abgedruckt sind.

[293] Hier wäre noch die Portraitzeichnung des Arztes Samuel Coster (Nr. 10 Verz. der Kupferstiche nach verlorenen Werken Sandrarts) zu nennen, während das Abbild eines gewissen Sybrand Camey (Nr. 9 das.) nur auf einer flüchtigen Skizze beruhen dürfte.

[294] Nr. 4 des Gemäldeverz. — Das Bild ist wohl, da die linke Hand der Dame nicht sichtbar ist, beschnitten.

[295] Während die Monatsbilder u. a. nach Schleißheim zurückgebracht worden sind.

[296] Nr. 18 des Verzeichnisses, VIII. 4.

[297] Sponsel, S. 107.

[298] Nr. 93 Gemäldeverz.

[299] Nr. 82 Gemäldeverz. Beide Bilder kann ich nur nach mangelhaften Photographien beurteilen. Das Bild des Piccolomini ist nach Dr. Pazaurek (vgl. Bemerkung zu Nr. 82, a. a. O.) ein «ausgezeichnetes Portrait».

[300] Biogr., S. 18 b, 19 a.

[301] Wie diese Portraits ausgesehen haben mögen, kann das Bild des Pfalzgrafen Philipp von Neuburg (Nr. 19 Gemäldeverz.) zeigen, welches offenbar auch an einem Tage gemalt ist. Ein oberflächlicher Betrachter könnte ernsthaft zweifeln, ob es von demselben Maler, wie dem der eben erwähnten Frau herrühre.

[302] Nr. 52 Gemäldeverz.

[303] Vgl. z. B. die Haare, Augen, auch das Kleid. — Zu beachten scheint mir, daß die Hand den Händen Sandrarts auf dem Gesandtenmahl durchaus ähnlich ist.

[304] Allerdings war 1675 in Deutschland die Perrücke schon eingebürgert, welche hier fehlt. Vgl. das Selbstportrait (Nr. 49 des Gemäldeverz.); dort trägt der etwa 45 Jahre alte Meister bereits eine Perrücke. — Das Bild reicht künstlerisch übrigens nicht entfernt an das Frankfurter Bild heran, selbst wenn es nicht nachgedunkelt und der Reinigung bedürftig wäre.

VII.

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER DATIERTEN WERKE SANDRARTS

NEBST DEN WICHTIGSTEN DATEN AUS SEINEM LEBEN.

Die Daten aus Sandrarts Leben sind der Uebersichtlichkeit wegen eingerückt. — Vgl. die ausführliche Lebensgeschichte Sandrarts bei Sponsel, Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet, Dresden 1896, S. 91—111.

Sind die einzelnen Werke nicht ausdrücklich als Zeichnungen (Kupferstichvorlagen) bezeichnet, so sind bei allen, hinter den Jahreszahlen aufgeführten Bildernamen (Personennamen) Oelbilder zu verstehen. Die diesen Bildernamen beigesetzten eingeklammerten Zahlen weisen auf die Nummern des Gemäldeverzeichnisses (S. 87 ff.) hin.

Bezüglich der übrigen, nicht datierten Bilder wird auf das Gemäldeverzeichnis verwiesen.

1606. 12. Mai Joachim Sandrart geboren in Frankfurt a. M.

1621—1623. Das Zeichenbuch. Vgl. S. 7 ff.

1620. Erste Lehrzeit bei Peter Isselburgh in Nürnberg.

1621/1622. Reise nach Prag zu Aegid. Sadeler.

1622. Rückreise über Nürnberg nach Frankfurt.

1623 (1625?)—1627. Lehrzeit bei G. v. Honthorst in Utrecht.

1627. Reise mit Honthorst nach England.

1628. Rückkehr nach Frankfurt, wo 1629 sein Vater Lorenz Sandrart stirbt. Joachim reist 1628 nach Venedig und
1629 über Bologna und Florenz nach Rom.
1629—1635. Aufenthalt in Rom.
Studien daselbst, sein Gönner der Marchese Giustiniani.
1630/1631. Reise nach Neapel, Malta, Sizilien.

1629. Erste datierte Zeichnung (aus Rom, Sponsel, S. 153, Nr. 107).
1631. Drei Landschaftszeichnungen aus Italien. Vgl. oben S. 14.
1632. Der barmherzige Samariter, das erste erhaltene Oelbild (99).
1635?, 1636? Erscheint die Galleria Giustiniana.
1635. Der sterbende Seneka (56).
1635. Rückkehr nach Frankfurt, wo er Johanna v. Milkau heiratet.
1636. Portrait des Schöffen Joh. Maxim. zum Jungen (55).
1636. Reise nach Holland, Utrecht etc.
1638—1645 (1644?) Aufenthalt in Amsterdam; Reisen in Holland etc.
1638. Das Schützenstück des Capitains Bicker (86).
1639. Portraits des Hendrik und der Eva Bicker (88 und 89).
1640. Radierung die Alte mit dem Amor.
» Rötelzeichnung des Feldmarschalls Baner.
» Titelblattzeichnung zu Zeilers Itinerarium Italiae.
1641. Portraits des Jakob und der Alida Bicker (91 und 90).
1642. Titelblattzeichnung zu Hoofts Historien und zu Gottfrieds historischer Chronik.
» Stich nach dem verlorenen Portrait des P. C. Hooft.
» Die Monatsbilder Januar, März, Juni, Juli (6, 8, 11, 12).
» Der Tag und die Nacht (21 und 22).
1643. Die Monatsbilder April, November, Dezember (9, 16, 17), wohl auch die übrigen Monatsbilder (7, 10, 13—15).
1643. Stiche nach verlorenen Portraitzeichnungen (Camey, Coster, Barlaeus, Vondel).
» Stiche nach verlorenen Portraits (Oelbilder) des Hooft und des Kurfürsten Maximilian von Bayern.
1643? Portrait des G. Vossius (92).

1644. Minerva und Saturn (64).
» Kupferstichvorlage zum Titel von Vondels Poezy.
» Rötelzeichnung büßende Magdalena (Braunschweig).
1645—1670 wohnt Sandrart auf seinem Gute Stockau bei Ingolstadt. Der Pfalzgraf Philipp Wilhelm von Neuburg sein Gönner.
1646. Fischzug Petri (30).
1647. Stockau wird von den Franzosen verwüstet, von Sandrart aber alsbald wieder aufgebaut.
1647. Vermählung der hl. Katharina (65).
» Joseph und Joachim (3).
1647? Der hl. Sebastian und der Abschied der Apostel (25, 26).
1649? Kreuzabnahme und Himmelfahrt Mariae (46 und 47).
1649. Sandrart in Nürnberg, portraitiert dort die gelegentlich des Friedenskongresses anwesenden Gesandten, Offiziere etc.
1650. Das Gesandtenmahl (37, 83).
» Ottavio Piccolomini (82).
» Reiterportrait des Pfalzgrafen Karl Gustav (93).
1651. Archimedes (63).
» Der Gesandte v. Schmid (68).
1651. Reise nach Wien (Portraits der Kaiserlichen Familie).
1651. Apotheose des Kaisers Ferdinand III. (verschollen).
1651? Enthauptung Johannes des Täufers (42).
1651. Maria schützt den weltlichen und geistlichen Stand (43).
1653. Sandrart erhält den Adel.
1654. Sandrart in Regensburg.
1655. Tod der Maria (27).
1656. Die Kreuzauffindung der hl. Helena (85).
1657. Der hl. Dominikus (28).
1657—? Die 7 Altarbilder in Lambach bei Gmunden (64—75).
1664. Marter des hl. Emmeram (33).
1664? Die hl. Walburga (36).
1666. Reise nach Frankfurt a. M.
1668. Portrait eines Knaben (53).
1670—1674 wohnt Sandrart, nach dem Verkauf von Stockau, in Augsburg, wo 1672 seine Frau stirbt.

1673. Sandrart heiratet Esther Barbara Bloemmart aus Nürnberg.

1671. Der hl. Cajetan heilt Pestkranke (2).

1671, 1672? Die himmlische Glorie (62).

1674. Sandrart siedelt nach Nürnberg über.

1675. Erscheint der erste Teil seiner Teutschen Academie und seine Biographie.

1676? Sandrart wird Mitglied des Palmenordens.

1676? Jakobs Traum von der Himmelsleiter (31).

1679. Erscheint der II. Hauptteil der Teutschen Academie und

1680 die Iconologia deorum, ferner

1683 die lateinische Ausgabe der Akademie,

1683. Rötelzeichnung, zwei sitzende Satyrn (Braunschweig).

1688. 14. Oktober Sandrart stirbt zu Nürnberg.

VIII, 1.

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER ZEICHNUNGEN IN SANDRARTS ZEICHENBUCH VON 1621/1623.

Die Zeichnungen sind in einem Pergamentband gebunden, der 60, durchgängig gut erhaltene Blätter enthält. Der Band befindet sich im Besitz des Herrn Hofrats Prof. Dr. M. Rosenberg in Karlsruhe i. B. Eine kurze Inhaltsangabe ist bereits im Katalog der Firma Baer & Co. in Frankfurt a. M. enthalten («Frankfurter Bücherfreund», 4. Jahrgang Nr. 4, 1905, S. 58).

Der Band enthält, mit Ausnahme der Nr. 50, wohl durchgehend Kopien nach Kupferstichen oder Holzschnitten, deren Unterschriften oder Bezeichnungen sämtlich fehlen, so daß die Identifizierung der Vorbilder erschwert wird.

Die einzelnen Blätter sind nicht numeriert. Die nachfolgend angegebenen Blattnummern sind dieselben, wie sie von Baer, a. a. O., angegeben sind, nämlich in der Folge, wie das Buch gebunden ist.

Jedes Blatt ist 20 cm lang, 32 cm hoch. Die Größe der einzelnen Zeichnungen ist in Centimetern angegeben (Gr. = Größe, h. = hoch, b. = breit. Bez. = bezeichnet oder Bezeichnung). «Umrahmt» bedeutet, daß die Zeichnung durch den bei Kupferstichen üblichen einfachen Rand abgegrenzt ist.

---

1. Blatt. Titel «Joachim Sandrart anno 1622, 60 Stück in Alles». Die Worte Joachim Sandrart kalligraphisch verschnörkelt gezeichnet, darunter noch einmal «Joachim Sandrart» so geschrieben, wie Sandrart später seine Oelbilder signiert hat.
2. Jugendlicher Johannes, sitzend, mit einem Lamm. Rötel und Bleistift, umrahmt. Gr. 12,1 b., 17,2 h. Dies die einzige Zeichnung, die aufgeklebt ist.
3. Bez. «Ungerische Reuterey.» 4 Reiter zu Pferde, unten ein fünfter, in der Hand den Bogen, barhäuptig, auf der Erde sitzend. Rötel nach geringem Vorbild. Die Zeichnungen nehmen das ganze Blatt ein.
4. Großer Männerkopf, bärtig, nach oben blickend, mit geschlitztem Hut. Schülerhafte Zeichnung nach Holzschnitt. Grobe Striche, namentlich am Hut. Gr. 17 b., 20 h.
5. Neptun, den Dreizack schwingend, reitet auf einem Delphin. Bez. 1621. Rötel und Bleistift. Gr. ca 18 b., 24 h.
6. Wiederholung von Nr. 5, aber Federzeichnung. Bez. 15. Sep. 1621. Schülerhafte Nachbildung eines Stiches. Gr. wie Nr. 5.
7. Heiliger Anachoret, mit Kruzifix und Schädel, hinten ein Felsen. Brustbild nach links. Ueber ihm «J H S» in einer Strahlenglorie. Sorgf. Federzeichnung nach einem Stich. Umrahmt. Bez. 23. Sept. 1621. Gr. 11 b., 15 h.
8. Madonna, von einem Engel gekrönt. Federzeichnung nach Dürers Stich von 1520. Bartsch 37. Genaue Wiedergabe der Strichlagen. Gesicht und Faltenwurf der Madonna mißglückt. Umrahmt. Bez. 1621. Gr. 9,9 b., 13,5 h.
9. Federzeichnung nach Dürers Madonna mit dem Vogel von 1503. Bartsch 34. Gute Wiedergabe des Stichs. Das Gesicht der Madonna mißlungen. Bez. 1621. Umrahmt. Gr. 7 b., 11 h.
10. Abundantia (?). Allegorische Figur einer, auf einem Sockel thronenden Frau. In der erhobenen Linken hält sie eine Schale, in der Rechten Blumen. Rötelzeichnung mit Tusche. Bez. 1621. Gr. 13,8 b., 20,6 h.
11. «Viktoria», auf einem Sockel sitzende Statue. Federzeichnung nach geringem Vorbild. Schülerhaft gezeichnetes Gesicht. Bez. 1621. Gr. ca 10 b., 20 h. Wohl zu einer Serie in der Art der Nummern 31—34 gehörig.

12. Dorfstraße. Auf einem Stein links ein Holzstamm, auf dem ein krähender Hahn. Rechts 2 vor einem Haus sitzende Frauen, die Flachs bearbeiten. Auf dem Stein bez. 1621. Umrahmte Federzeichnung. Gr. 16 b., 11,9 h.

    Dieses Blatt und die folgenden Nummern 13, 14, 29 und 30 sind Nachbildungen einer Folge von 26 Stichen des Mathaeus Merian (1593—1650), die den Titel führt: «Novae quaedam paganae Regiunculae circa acidulas Swalbacenses delineatae per Antonium Miruleum in aes vero incisae per Mathae. Merianum 1620. — Pet. Aubry excud».

13. Dorfstraße. Inmitten des Vordergrundes eine Kuh und zwei Ziegen. Rechts ein Haus mit einer Glocke auf dem Dach. Links ein großer Baum. Umrahmte Federzeichnung. Bez. 1621. Gr. 16,3 b., 11,3 h. Nach Merian. Vgl. Nr. 12. Abs. 2.
14. Waldlandschaft mit 2 Figuren in Mitte des Vordergrundes. Federzeichnung, umrahmt. Bez. 1621. Gr. 16,5 b., 11,9 h. — Nach Merian. Vgl. Bemerkung zu Nr. 12.
15. Gruppenbild. Elisabeth und Maria mit Christkind und Johannes, der aus einer Schale trinkt. Elisabeth hebt die Rechte hoch. Rötelzeichnung, umrahmt. Geringes Vorbild. Gr. 16,9 b., 12,5 h.
16. Große (Akt- ?) Studie eines sitzenden, nackten, muskulösen Mannes, der nach links unten blickt. Das linke Bein nach rechts abgebogen. Rötelzeichnung nach guter Vorlage. Bez. 12. Dec. 1621. Gr. ca 16 b., 27 h.
17. Brustbild eines nach links oben blickenden, bärtigen Heiligen mit über der Brust gekreuzten Händen. Gute Federzeichnung, umrahmt. Bez. 17. Dec. 1621. Gr. 12 b., 17,8 h.
18. Heilige Familie. Maria den Jesusknaben anschauend, der vor ihr auf einem Tisch liegt und eine Frucht ißt. Er sieht zu Joseph auf, der, rechts stehend, ihm eine Blume zeigt. Federzeichnung mit groben Strichen. Umrahmt. Bez. 1621. Gr. 17,8 b., 22,5 h. — Vorbild ist ein Stich, den Bartsch (Bd. 3, Artikel H. Goltzius, S. 90, Nr. 297) dem H. Goltzius abspricht und dem älteren Peter Jode zuschreibt. Der Stich selbst ist «B. Spranger Inve.» bezeichnet.
19. Gemüsehändler. Mann und Frau (Halbfiguren) sich ansehend, vor einem, mit Gemüsen etc. bedeckten, Tisch. Hinten zwi-

schen beiden ein strohgedeckter Turm. Federzeichnung, umrahmt. Bez. 1621. Gr. 23 b., 18,5 h.

Wohl holländisches Vorbild, das sehr gut wiedergegeben zu sein scheint.

20—24. Fünf sitzende Musen nach H. Goltzius. (Vgl. Bartsch p. graveur, Bd. 3, S. 45/46.) Federzeichnungen, die Strichlagen der Stiche etc. genau kopiert. Das bekannte Monogramm HG überall beigesetzt. Unterschriften fehlen wie überall im Zeichenbuch. Bei allen 5 Zeichnungen Originalgröße der Stiche.

20. Polyhymnia, den Schlangenstab in der Rechten. Bartsch, a. a. O., Nr. 146—154. S. 46, Nr. 8. Bez. «1622 HG inüent». Vgl. Bemerkung vor Nr. 20.

21. Terpsichore, Guitarre spielend. Bartsch, a. a. O., Nr. 5. Bez. 1622. Sehr gute Nachbildung. Vgl. Bemerkung vor Nr. 20.

22. Kalliope, bekränzt, ein Buch in der Rechten. Bartsch Nr. 1. Bez. «1622 feber» und HG. Vgl. Bemerkung vor Nr. 20.

23. Thalia, die Narrenpritsche in der Rechten. Bartsch Nr. 2. Bez. HG 1622. Vgl. Bemerkung vor Nr. 20.

24. Urania, die Himmelskugel in der Linken, in der Rechten einen Zirkel Bartsch Nr. 9. Bez. HG 1622. Vgl. Bemerkung vor Nr. 20.

25. Brustbild eines älteren Mannes nach rechts, im Pelzrock, die wirren Haare von einem Federhut bedeckt. Nur die Linke, einen Handschuh haltend, ist sichtbar. Umrahmte, das ganze Blatt einnehmende Federzeichnung Bez. A. 1622.

Vorbild ist ein Holzschnitt des Christoph von Sichem von 1607. Entwurf dazu von H. Goltzius. cf. Bartsch, a. a. O., S. 126, Nr. 3. Der Dargestellte ist der bayrische Landhofmeister O. H. von Schwarzenberg. Abbildung bei Muther, Meisterholzschnitte, 1893, Tafel 169.

Die Zeichnung hat fast die gleiche Größe wie das Original (20 b., 30,5 h.).

26. Kopf einer Frau, die nach links oben blickt, im Haar ein Diadem, in der linken Hand eine Schriftrolle. Federzeichnung, umrahmt, das ganze Blatt bedeckend. Vorbild wohl ein Holzschnitt. Bez. 1622.

27. Landschaft «Der Neckar», Ansicht von Heidelberg, im Vor-

dergrunde, links, unter einem Baum, ein Mann Schafe melkend. Federzeichnung, umrahmt. Gr. 15,5 b., 12,4 h.

28. Landschaft, Bez. «Bergk bey Stuttgart», geringe Landschaftszeichnung, aber besser wie Nr. 27. Umrahmte Federzeichnung. Bez. 1622. Gr. 22,1 b., 15 h.

29. Landschaft, Bez. «Heidelberg»; links ein Mann einen Grenz-(Grab-?) Stein setzend. Federzeichnung, umrahmt. Gr. 22,1 b., — Nach Merian. Vgl. Bemerkung zu Nr. 12. — Original 15 h. bez.: «M. Merian fec., F. Aubry exc.».

30. Landschaft, überschrieben «Rorbach bey Heydelberg». Dorfstraße. Links ein von 2 Bauern verfolgter Soldat, der zu seinem rechts stehenden Roß flieht. In der Mitte des Hintergrundes eine Pergola, daneben ein Backofen. Federzeichnung, umrahmt. Bez. 1622. Gr. 22 b., 15,2 h. — Nach Merian. Vgl. Bemerkung zu Nr. 12. Original bez.: «Pet. Aub. ex.» — Gute Nachbildung.

31—34. Federzeichnungen nach schlechten Stichen. Jede dieser allegorischen Figuren sitzt auf einem Postament, das die Benennung trägt. Bei jedem Blatt die Bez. 1622. Größe der einzelnen Zeichnungen ca. 13 b., 23 h. — 31. «Majestas». 32. «Caritas». 33. «Virtus». 34. «Fides».

35. Allegorie auf die Vergänglichkeit. Rötelzeichnung, umrahmt; nach dem Stich des M. Z. (Zasinger?, Bartsch, Bd. 6, Nr. 17). Schülerhafte Nachbildung. Bez. 29. Appril 1622. Gr. 12 b., 19 h.

36. Der hl. Christophorus, nach (wie Nr. 35) Zasinger (Bartsch, Bd. 6, S. 374). Rötelzeichnung, bez. 1622. Gr. 14 b., 20 h.

37. Aktstudie, Rücken eines Mannes. Schülerhafte Rötelzeichnung. Gr. ca. 8 b., 12 h.

38. Verkündigung. Federzeichnung nach einem geringen Kupferstich. Umrahmt. Bez. «le 8 de May 1622». Gr. 10,1 b., 13,6 h.

39—41. Drei Sibyllen. Brustbilder. Federzeichnungen nach mir unbekannten Stichen. Jedes Blatt ca. 10,3 b., 13,3 h. — Nr. 39. «Syb. Hellispontica». Altes Weib mit nackter Brust, einen Turban auf dem Haupt, nach rechts unten blickend. Bez. «9 May 1622». 40. «Syb. Persica», mit mächtigem Turban, geradeaus blickend, die Linke dozierend erhoben,

in der Rechten ein Buch. Bez. 1622. — Nr. 41. «Syb. Amalthea». Profil nach links; jung, mit entblößter Brust; Rosenkranz im Haar, die Hände übereinander gelegt. Vom Haupt fällt ein durchsichtiger Schleier herab, links Bücher. Bez. 1622.

42. Kopfstudie eines alten, nach rechts aufblickenden Mannes mit großem weißem Bart. Kohlezeichnung, die Hautpartien Rötel. Gr. ca. 9 b., 13 h.
43. Kopfstudie eines aufblickenden Alten im Profil. Kohlezeichnung, die Haut Rötel. Schülerhafte Arbeit. Gr. ca. 11 b., 12 h.
44. «Goliath». Kopfstudie. Kohlezeichnung, gerötelt. Schülerhafte Arbeit. Bez. 1622. Gr. ca. 10 b., 12 h.
45. Kopfstudie eines pausbäckigen, nach links oben blickenden Bachus, mit Weinlaub und Trauben im Haar. Rötelzeichnung (mit Bleistift). Bez. 1622. Gr. 14 b., 15 h.
46. Kopfstudie eines bärtigen Mannes im Profil. Grobe Striche. Federzeichnung nach geringem Vorbild. Bez. 17 May 1622. Gr. ca. 12 b., 15 h.
47. Kopfstudie eines alten Mannes en face, mit langem Bart und wirren Haaren. Federzeichnung mit groben Strichen. Bez. 18 May 1622. Gr. ca. 14 b., 16 h.
48. Brustbild eines bärtigen Mannes, fast en face, geradeaus blickend, in ovalem Rahmen mit Unterschrift im Oval: «Sigfrid a Kolonitsch D. D. Mathiae et Maximil. Arch: AV, . Cubic Anno CIↃDCXXII.» Am Rand unter der Brust: «deus providebit». Federzeichnung, umrahmt, nach einem Kupferstich. Bez. 1622. Gr. 15,12 b., 19,5 h. Augenscheinlich gute Nachbildung.
49. Ovales Brustbild des «Petrus Bruegel» in barockem Rahmen, in welchem die Umschrift: «Petrus Bruegel ex ambivaritis Belga Pictor aevi hujus inter princeps».

    Umrahmte Federzeichnung. Bez. 1622. Gr. 11,1 b., 14 h. — Das Vorbild ist ein Stich des Aeg. Sadeler nach einem Oelbild Sprangers. Nach diesem Stich ist das Portrait des Breughel in Sandrarts Akademie (II. Buch. 3. Platte H H) im Gegensinn wiedergegeben. Vgl. Sponsel, S. 158, Nr. 127 b.
50. Brustbild eines Knaben, bez. «Petrus Iselburg Junior» nach links. Sorgfältige feine Rötelzeichnung mit Bleistiftspuren. Offenbar Studie nach dem Leben. Gr. ca. 12 b., 13 h.

51. Venus und Amor, Federzeichnung. Venus hält in der Rechten eine Frucht. Amor, den Venus mit der Linken an sich zieht, hält Pfeil und Bogen. Links oben in Wolken ein sich schnäbelndes Taubenpaar. Federzeichnung, umrahmt. Bez. 1622. Nach einem Stich (des Goltzius?). Gr. 13,9 b., 19,1 h.
52. Aktstudie eines nach links oben blickenden kahlköpfigen Mannes mit sehr ausgeprägten Muskeln. Brustbild, die Arme fehlen. Hinten ein an 3 Nägeln aufgehängter glatter Vorhang. Rötel. Bez. 1622. Gr. ca. 15 b., 21 h.

    Das Vorbild wohl italienisch.
53. Moses, sitzend, die Gesetzestafeln in Händen haltend. Ganze Figur. Schülerhafte Rötelzeichnung. Bez. 19. Julius 1622. Gr. ca. 15 b., 17 h.
54. Galathea auf einem Delphin sitzend. Skizzenhafte Federzeichnung. Bez. 1622. Gr. 17 b., 22 h.
55. Ovalportrait eines alten Mannes mit Halskrause und langem Bart. Brustbild nach rechts. Unvollendeter, ornamentaler Rahmen. Getuschte (teilweise gerötelte) Federzeichnung. Bez. 1622. Gr. 9,5 b., 11,9 h.
56. Judith, in der Linken das Schwert, deutet mit der Rechten auf das Haupt des Holofernes, das die links neben ihr stehende Magd aus einem Sack fallen läßt. Links von der Magd ein Mann, eine qualmende Fackel hochhaltend. Rechts 3 Säulen eines Tempels. Federzeichnung, umrahmt. Bez.: «August Braün Invent. 1616», rechts unten: «IS» (Das I wird vom S umschlungen, Sandrarts Monogramm) «1622».

    Bei Andresen (Handbuch) ist ein solcher Stich des Aug. Braun nicht angeführt. Gr. 15,9 b., 20 h.
57. Der Herr und die zwei Diener. Sehr sorgfältige Federzeichnung nach H. S. Beham. Größe des Originals 5×5 cm (kreisrund). cf. G. Pauli, H. S. Beham, Nr. 209.
58. Jakob und Rebekka am Brunnen. Schülerhafte Federzeichnung mit Bleistiftspuren. Bez. 18 Mart. 1623. — Gr. 21 b., 15,9 h.
59. Die Mainbrücke in Frankfurt a. M. Umrahmte Federzeichnung nach einem Stich. Oben rechts bez. «der Main», unten Monogramm (wie bei Nr. 56) «IS 21. März 1623». Gr. 15,9 b., 11 h. Das Blatt ist abgebildet bei Baer, Frankfurter Bücher-

freund, a. a. O. Vorbemerkung vor Nr. 1 dieses vorliegenden Verzeichnisses.

60. Grablegung. Große, das ganze Blatt einnehmende, schülerhafte Rötelzeichnung.

61. Der hl. Sebastian, an einen Baum gebunden. Sorgfältige Federzeichnung nach einem offenbar guten (wohl deutschen) Vorbild. Bez. 1. May 1622. Gr. 6,5 b., 10,8 h.

Unter dieser Zeichnung das Wort «Finis».

VIII, 2.

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS
DER
GEMÄLDE SANDRARTS.

Der hier folgende Katalog der Oelgemälde ist nach den Orten der Aufbewahrung (vgl. die Uebersicht), nicht chronologisch aufgestellt.

Ich habe mich nicht gescheut, auch unbedeutende oder verdorbene Bilder aufzunehmen. Doch ist es wohl möglich, daß trotzdem das eine oder andere Bild fehlt.

Fast alle Gemälde sind auf Leinwand gemalt. Die wenigen Ausnahmen habe ich bei den betreffenden Bildern vermerkt. Al fresco hat Sandrart, soweit bekannt, überhaupt nicht gemalt.

Die Maße der Bilder konnte ich leider nicht durchgehends angeben.

Ein neben die Nummer gesetztes Fragezeichen bedeutet, daß bei dem betreffenden Gemälde mir Sandrarts Autorschaft zweifelhaft erscheint.

Diejenigen Bilder, die ich selbst nicht habe sehen können, sind neben ihrer Nummer mit einem * versehen.

Die meisten, nachstehend beschriebenen Gemälde finden sich in der Biographie erwähnt, jedoch habe ich dies bei den einzelnen Nummern nur da bemerkt, wo es mir wegen der prägnanten Bezeichnung oder wegen Mitteilung wesentlicher Details von Interesse schien.

Verschollene, in der Biographie (oder anderswo) nur erwähnte Bilder habe ich übergangen. Ebenso die bei Parthey oder Hirsching (vgl. Literaturnachweis, Nr. IX i. f.) nur namentlich aufgezählten Gemälde.

Kupferstiche nach verlorenen Bildern oder Zeichnungen Sandrarts sind in dem besonderen Verzeichnis VIII, 4 zusammengestellt.

ÜBERSICHT.

(Die Zahlen bedeuten die Nummern des Verzeichnisses.)

I. Deutschland.

a) Bayern.
München 1—5. Schleißheim 6—22. Freising 23. Landshut 24—26. Burghausen 27. Berchtesgaden 28. Neuburg a. Donau 29. 29[a]. Augsburg 30—32. Regensburg 33. Eichstätt 34—36. Nürnberg 37—39. Bamberg 40—43. Pommersfelden 44. 45. Würzburg 46. 47. Aschaffenburg 48.

b) Uebriges Deutschland.
Hagenau i. E. 49. Mannheim 50. 51. Frankfurt a. M. 52—55. Erfurt 56. Braunschweig 57 (58).

II. Oesterreich.

Wien a) Kirchen 59—62.
b) Hofmuseum 63—66.
c) Liechtensteingalerie 67. 68.

Lambach 69—77. Salzburg 78. Linz 79. 80. Waldhausen 82.

Böhmen.
Nachod 82. 83. Prag 84.

Mähren.
Brünn 85.

III. Holland.

Amsterdam. a) Reichsmuseum 86—91[a].
b) Universität 92.

IV. Schweden.

Skokloster 93. Schloß Eriksberg 94—97.

V. Italien.

Florenz 98. Mailand 99.

VI. Frankreich.

Rennes 100.

VII. Anhang. Dem J. v. Sandrart zu Unrecht zugeschriebene Bilder.

Schwerin 101. Schleißheim 102. 103.

I. Deutschland.

a) Bayern.

München.

Frauenkirche, Raum neben der Sakristei.

1. Verkündigung. Rechts kniet Maria, mit schwarzen Haaren und abgehärmten Zügen, während von links oben aus dem sich öffnenden Himmel der Engel herniederschwebt, über ihm die weiße Taube. Obwohl unbezeichnet, unzweifelhaft echter Sandrart. H. 2 $^1/_2$ m, B. 2,60 m. Sehr nachgedunkelt. Vgl. Kunstdenkmäler Bayerns, Heft München, S. 1006, Nr. 2 und die dort Zitierten. — Wahrscheinlich ist das Bild identisch mit dem in der Biographie (S. 17 [b]) erwähnten «englischen Gruß bey Unser lieben Frauen».

Theatinerkirche (Cajetanshofkirche).

Altar des Querschiffs, vom Chor aus rechts.

2. Der hl. Cajetan. Der Heilige (er milderte durch seine Fürbitte die im Jahre 1656 in Neapel wütende Pest) erscheint rechts oben in schwarzem Gewande, auf Wolken schwebend, von Engeln umgeben, Segen spendend. Die von ihm ausgehenden Lichtstrahlen fallen auf sein Bildnis, welches unten auf der Erde zwei, vor einem Altar knieende Priester der betenden Menge zeigen, die herbeigeeilt ist.

Den Vordergrund nehmen zahlreiche Pestkranke, sterbende und bereits der Pest erlegene Männer, Frauen und Kinder ein. Rechts große Bäume, im Hintergrund der Rauch auswerfende Vesuv.

Eins der größten Bilder Sandrarts. Nach «Kunstdenkmäler Bayerns», Bd. München, S. 961, ist es 1667—1691 von Sandrart in Regensburg gemalt. (Nach frdl. Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Trautmann in München wurde es mit 200 Dukaten honoriert und 1751 restauriert.) Dem Besteller, Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern, sandte Sandrart 1667 eine Oelskizze zu dem Bilde, wohl dieselbe, die in der Schleißheimer Galerie aufbewahrt wird. (Vgl. unten Nr. 20.)

Das Bild ist sehr nachgedunkelt und wird teilweise erst durch die genannte Skizze verständlich. Sandrart gibt eine ausführliche Beschreibung in seiner Biographie (S. 24 [a, b]), auf die ich hier verweisen muß. Den dort erwähnten «Traktat» über das Bild habe ich nicht ausfindig machen können.

Peterskirche.

II. Seitenaltar links vom Haupteingang.

3. Joseph und Joachim. Joachim sitzt links in einer Landschaft auf einem Stein, betend, ihm gegenüber rechts sitzt Joseph und deutet mit der Rechten auf einen Putto, der links oben von einer Wolke herabschwebt und ein Blatt mit dem Brustbild der Maria hält, das die Inschrift zeigt: «Ista est mulier quam praeparavit Dominus.» Zu Füßen des Joachim Lämmer. Rechts unten zu Josephs Füßen ein Kasten mit Zimmermannswerkzeugen. Hier auf einem Holz Bez.: «Sandrart fecit 1647.»

Holz, oben abgerundet. H. 2,13 m, Br. 1,26 m. Gut erhaltenes, farbenfrisches Bild. Vgl. Kunstdenkmäler Bayerns, Heft München, S. 1053.

Im oberen Aufbau des Rahmens in Hochoval (H. 0,67 m, Br. 0,56 m) ein auf Holz gemaltes Brustbild Johannes des Täufers. Jedenfalls auch von Sandrart.

Ueber ein verlorenes Gemälde Sandrarts in derselben Kirche (Anbetung der Könige), vgl. Kunstdenkmäler, a. a. O., S. 1048, Note 2.

München, alte Pinakothek.

4. Frauenportrait. «Nr. 1406. — Bildnis einer schwarzgekleideten Frau mit weißem Ueberlegkragen und einer mit Perlen und farbigen Bändern durchflochtenen Haube. Brustbild nach links», (so der Katalog). — 0,67 m hoch, 0,53 m breit. Photogr. Bruckmann.

München, kgl. Residenz.

Grüne Galerie, Nr. 14.

5.*? Portrait des Balthasar Cammerloher auf Weichering. Kniestück, nach rechts gewandt. So Kunstdenkmäler, a. a. O., S. 1129.

Schleißheim, kgl. Galerie.

Die folgend angeführten, sehr gut erhaltenen 12 Monatsbilder (Nr. 234—245 der Katalogisierung von 1905) sind sämtlich etwas überlebensgroße Kniestücke. 1,49 m hoch, 1,23 1/2 m breit. Sandrart hat sie nebst «Tag» und «Nacht» (im Depot der Schleißheimer Galerie) nach der Biographie (S. 13 b) für den Kurfürsten Maximilian in Amsterdam gemalt. Sie waren für den Speisesaal des (alten) Schleißheimer Schlosses bestimmt. Sandrart ließ sie von verschiedenen Graveuren stechen und sie erschienen zu einem Band (inkl. Tag und Nacht) vereinigt (14 Blatt, ohne Jahresangabe). Die Dichter Barlaeus (Van Baerle) und Vondel lieferten die, in lateinischen und deutschen Versen verfaßten Unterschriften zu jedem Blatt (abgedruckt in der Biographie Sandrarts S. 13 b—17 a). Der Titel «Duodecim mensium nec non diei et noctis icones», trägt die Widmung Sandrarts an Pfalzgraf Ferdinand Maria, «domino ac fautori».

Minderwertige Nachstiche, auch geringe, in Oel gemalte Kopien einzelner Monatsdarstellungen (z. B. Februar und November im Luxhof in Straßburg i. E.) sind nicht selten.

Vier eigenhändige Wiederholungen sind unten Nr. 94—97 (Schloß Eriksberg in Schweden) aufgeführt.

Photographien der Monatsbilder (Nr. 6—17) von den Vereinigten Kunstanstalten in München.

Ueber zwei, angeblich von Sandrart gemalte, in Schleißheim aufbewahrte Bilder (weibliches Bildnis Nr. 249 des Schleißheimer Katalogs und Reiterbildnis des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg Nr. 250 das.) Vgl. 102, 103 des vorliegenden Verzeichnisses.

6. Januar. Ein alter, weißbärtiger, im Lehnstuhl sitzender Mann in grünseidenem, pelzverbrämten Rock und Pelzmütze wärmt sich am Kamin die erhobenen Hände. Vor ihm links auf einem Tisch ein Schinken, Brot und ein Kalender mit der Aufschrift «Newer Schreib-Calender auff das Jahr MDCXXXXII. Mit Röm. Kays.: May. Frey. Nürnberg. In verl.: Wolff Endters». Links durchs Fenster Aussicht auf eine Winterlandschaft. Bez.: J. Sandrart f. 1642. — Gestochen von J. Valck (Falk). — Vgl. den Entwurf zum Bilde unten, Nr. 15 des Verzeichnisses der Handzeichnungen Sandrarts. — Vgl. Tafel I.

7. Februar. Ein sehr dicker Koch in grellrotem Rock hebt in der Küche eine Vogelpastete in die Höhe. Vor ihm ein gerupftes Huhn nebst rohem Fleisch. Rechts im Hintergrunde eine schmausende Gesellschaft. — Gestochen von Th. Matham.

8. März. Ein hagerer, bartloser, schwarzgekleideter Mann, mit einer Tonpfeife im Munde, steht in einem Gewölbe und betrachtet die vor ihm auf einem Tisch liegenden Schellfische, Austern, Krebse und anderes Seegetier. Links Ausblick auf das vom Sturm bewegte Meer. Bez. 1642 Sandrart. — Gestochen von Jer. Valck (Falk).

9. April. Ein junger Mann en face, die langen braunen Locken mit federgeschmücktem Barett bedeckt, mit saftgrünem Sammetrock angetan, hält in der Rechten einen mit Blumen gefüllten Korb, in der herabsinkenden Linken eine Mandoline. Rechts Ausblick auf einen Garten mit Fontaine. Bez. J. Sandrart fecit 1643. — Gestochen von Suyderhoef.

10. Mai. Ein vor einem Baum stehendes, junges, blondes Mäd-

chen in hellblau-seidenem Kleid mit weißen Aermeln hält in der Rechten einen unfertigen Blumenkranz, mit der Linken nimmt es aus einem Strauß eine Tulpe. Rechts zwei sich küssende Putten, im Hintergrund ein Schloß an einem Weiher. — Gestochen von Suyderhoef.

11. Juni. Ein alter, glatzköpfiger, graubärtiger Mann mit schwarzen Haaren und runzliger Stirne schert ein, vor ihm auf seinen Knieen liegendes, gefesseltes Lamm. Im Hintergrunde links ein hohes verfallenes Gebäude, rechts ein felsiger Berg. Bez. J. Sandrart f. 1642. — Gestochen von Suyderhoef.

12. Juli. Ein junges, schwarzhaariges Mädchen in gelblichem Kleid (grauseidenes Unterkleid) und buntem, seidenen Gürtel steht mit einem Rechen im Kornfeld. Links hinter ihr ein Baum. Rechts im Hintergrunde viele Arbeiter, ein Kornfeld mähend. — Bez. J. Sandrart f. 1642. — Gestochen von R. v. Persyn.

13. August. Ein bärtiger Bauer mit schwarzem Barett auf dem Haupt, mit blauem Schurz, in Hemdärmeln, schneidet mit der Sichel Getreide, rechts im Hintergrunde eine Berglandschaft. — Gestochen von Suyderhoef.

14. September. Eine junge, schwarzgekleidete, blonde Holländerin mit weißem Halstuch steht in einem Gewölbe hinter einem Tisch, auf dem Trauben, Birnen, Aepfel, Blumenkohl und anderes Gemüse ausgebreitet liegen. Durch das Fenster Aussicht auf eine Waldlandschaft, in der eine Hirschjagd abgehalten wird. — Gestochen (im Gegensinn) von C. van Dalen.

15. Oktober. Ein jugendlicher Bacchus sitzt in einem Gewölbe, das Haupt mit Weinlaub bekränzt, mit nacktem Oberkörper auf einem Faß. Die herabgesunkene Linke hält eine Traube, die Rechte hebt eine Muschel zum Munde, in die ein, hinter dem Bacchus stehender Mann mit hoch erhobenen Händen aus Trauben den Saft auspreßt. Im Hintergrunde (beschädigt) links 2 Weinküfer, rechts eine tanzende Gesellschaft. — Gestochen von Persyn, im Gegensinn von G. Valck.

16. November. Ein junger Bursche im Winterkleid und Pelzmütze führt, nach rechts gewandt, an der Rechten 2 Wind-

hunde, von denen einer zu einem Hasen aufsieht, den der Jüngling samt 2 Feldhühnern und mehreren Krammetsvögeln an einer Stange auf dem Rücken trägt. Im Hintergrund rechts eine Saujagd, dahinter Stockau, das Schloß Sandrarts. Bez.: Joachimo Sandrart fecit 1643. — Vgl. Tafel II. — Gestochen von Persyn. Zahlreiche Nachstiche in (gewöhnlich) kleinem Format sind wegen ihrer minderen Qualität kaum nennenswert.

17. Dezember. Eine alte Frau mit Kopftuch hält in der Rechten einen Messingleuchter, dessen Flamme sie mit der Linken schützt. Unter dem Licht ein Ziegenbock. Links auf einem Tisch Totenkopf und Sanduhr. Nachtstück. Bez. 1643. Dezember 15. — Guter Stich von Halwech mit Datum 29. Dez. 1645.

18. Jakobs Traum von der Himmelsleiter. Links neben dem im Walde, am Fuß eines hohen Baumes, schlafenden Jakob (in rotem Mantel) steht die zum sich öffnenden Himmel führende Leiter, an der die Knabenengel sich tummeln. Zu äußerst links halten zwei Engel ein Obstkörbchen. Im Hintergrund eine Küstenlandschaft. Nachtstück. — Katalog Nr. 247. — H. 1,38 m, Br. 1,23 m. Vgl. das den gleichen Vorgang darstellende Bild in der Barfüßerkirche in Augsburg (unten Nr. 31) und Sandrarts T. Acad. 2. II. S. 87 [b].

19. Portrait des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1615—1690). Hüftbild, $^3/_4$ Profil nach rechts. Schmales gelbliches Gesicht mit langen braunen Haaren und kleinem Schnurrbart. Ueber der Rüstung unter der weißen Halskrause der Orden vom goldenen Vließ. Oben Bezeichnung «PH. WILH: PF: ZU NEUBURG». Hintergrund ganz verdunkelt und verdorben. — Katalog Nr. 248. H. 1,06 m, Br. 0,90 $^1/_2$ m. Phot. von Teufel, reprod. in Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 19, S. 144/145.

20. St. Cajetan wirkt Wunder an Pestkranken. «Links auf den Stufen einer Kirche stehende Kleriker zeigen der versammelten Menge das Bild des Heiligen. Auf dieses fällt rechts oben aus den Wolken, in denen der von Engeln umgebene Heilige schwebt, ein Lichtstrahl» (so Katalog zu

Nr. 246). — Gut erhaltene Farbenskizze zu dem, oben Nr. 2 verzeichneten, Bild. — H. 0,58 $^1/_2$ m, Br. 0,48 m.

Depot der Schleißheimer Galerie.

21. Der Tag. Kniestück eines lockigen Jünglings en face, mit nackten Armen, in weißgrauem, losen Gewand. Er hält in der erhobenen Rechten eine kleine Sonne, in der nach unten gehaltenen Linken ein brennendes Licht; dahinter rechts große blühende Sonnenblumen. Im Hintergrund links Fels und ein Garten, weiterhin das Meer. Gut erhaltenes Bild, etwas kleiner als die Monatsbilder. — Gestochen von Jeremias Falck (Valck). Auf diesem Stich trägt der Jüngling in der rechten Hand Blumen, so daß zu vermuten ist, die Sonne auf dem Oelbild sei nicht von Sandrart gemalt, sondern späterer Zusatz von fremder Hand.

22. Die Nacht. Eine mit Mohnlaub bekränzte Frau mit gewaltigen Flügeln und sternenbesätem Kleid liegt hinter 2 schlafenden nackten Kindern, die von einer links stehenden Laterne beleuchtet werden. Rechts ein Leuchter. Hintergrund und verschiedene andere Stellen des Bildes verdunkelt und verdorben. Nachtstück. — Eine Wiederholung dieses Bildes in der Galerie des Wiener Hofmuseums. Vgl. unten Nr. 66. — Gleiches Format wie Nr. 21. Stich von Suyderhoef (im Gegensinn). Die Skizze zu beiden Bildern ist bei Nr. 34 des Verzeichnisses der Handzeichnungen erwähnt.

Freising, Dom.

Seitenschiff, links vom Eingang, zweiter Altar.

23. Joachim und Anna. In einer Landschaft erscheint von links den, rechts am Boden knieenden Heiligen Joachim und Anna als Vision Maria von Engeln umgeben, auf der Schlange stehend. Ueber ihr in Wolken schwebt Gott Vater. In der Mitte vorne, links von den Knieenden, ein aufgeschlagenes Buch und ein Lamm. Hintergrund verdorben. Großes gut erhaltenes Altarblatt. Der Entwurf (Rötelzeichnung) in Erlangen (vgl. unten Nr. 7 des Verzeichnisses der Handzeichnungen).

Landshut.

Kl. Kirche des hl. Sebastian «zwischen den Brücken».

24. Der hl. Sebastian. Der Heilige steht nackt an einen Baum gebunden mit erhobenem linken Arm, links ein sitzender Soldat mit großem Helm auf dem Haupt. — Hauptaltarblatt, ganz verdorbenes, bis zur Unkenntlichkeit übermaltes Bild.

Jesuitenkirche.

Zweiter Altar, vom Eingang rechts.

25. Der hl. Sebastian. In einer Waldlandschaft ist der jugendliche, fast nackte Heilige zu Boden gesunken; die Arme sind an einen Baum gefesselt. Rechts eine alte Frau, die ihm einen Pfeil aus dem linken Oberschenkel herauszieht. Links oben schweben Putten, darunter einer mit roten Flügeln. Rechts ist die Mondsichel sichtbar. — Nachtstück. — Ausgezeichnet erhaltenes Bild. — Vgl. Nr. 26. In Sandrarts Biographie (S. 18 [a]) wird erzählt, der schwedische Marschall Wrangel habe im Jahre 1648 nach Einnahme Landshuts sogleich diese beiden Altarblätter (Nr. 25 und 26) besichtigt. Sie sind also vor 1648 gemalt.
26. Abschied der Apostel. In einer felsigen Landschaft nimmt (als Hauptfigur) Petrus, mit langem weißen Bart, auf einen Stab gestützt, durch Händedruck Abschied von Andreas (?). Vorn links ein knieender bärtiger Mann (Apostel?) mit betend erhobenen Händen. Im Hintergrund mehrere voneinander scheidende Apostel. Links oben in der Glorie drei Engel. — Pendant zu Nr. 25 auf dem korrespondierenden Altar; ausgezeichnet erhalten. — Vgl. Bemerkung zu Nr. 25 a. E.

Burghausen.

Kgl. Galerie.

27. * Tod der Maria. «Auf dem Bett liegt Maria, in weißem Kleid, und blauem Mantel, die Augen geschlossen, die Hände gefaltet. Ringsum stehen die Apostel, ein Priester und einige Frauen, eine jugendliche Frau sitzt weinend vor dem Bett.

Oben streuen zwei schwebende Engel, von Seraphköpfen umgeben, Blumen herab. Bez. links unten J. von Sandrart zu Stockau f. 1655, 1,46 m hoch, 1,85 m breit. — Früher in Schleißheim». (Frdl. Mitteilung des Herrn Geheimrats Prof. v. Reber in München.)

Berchtesgaden.

Stiftskirche.

28 Der hl. Dominikus, von der hl. Jungfrau den Rosenkranz empfangend. Der Heilige in schwarzem Mantel kniet links. Zu ihm beugt sich die in der Glorie schwebende Maria herab (in blau und rosa Mantel). Rechts kniet eine Heilige, 3 Narzissen in der Rechten. — Bez.: «J. von Sandrart auf Stockau f. 1657.» Das Bild ist erwähnt in den Baudenkmälern Bayerns, Bezirksamt Berchtesgaden, S. 2937.

Die Komposition ganz gleich wie der linke obere Teil des gleichnamigen Bildes in Lambach. Vgl. Nr. 70 unten. Dies Bild ist auch 1657 gemalt.

Neuburg a. Donau.

Sakristei der oberen Pfarrkirche.

29. Der hl. Sebastian, an einen Baum gefesselt, zu Boden gesunken. Rechts zieht ihm eine Alte einen Pfeil aus dem rechten Oberschenkel. Ganz verdunkeltes und verdorbenes kleines Bild, aber sicher echt. Das Antlitz des Heiligen ähnlich demjenigen auf Nr. 25 (in Landshut).

29[a]? Kreuzigung Petri (Hauptaltar der Kirche). In einem Wald wird der Heilige mit dem Kopf nach unten ans Kreuz genagelt; links Bewaffnete, darunter ein Reiter. Das Bild ist, wenn überhaupt von Sandrart, stark übermalt.

In der Hofkirche in Neuburg findet sich kein Bild von Sandrart. Anders Lipovsky, bayr. Künstlerlexikon, Art. Sandrart.

Augsburg.

Kgl. Gemäldegalerie.

30. Fischzug Petri. Ein bärtiger Fischer mit nackten Armen und Beinen in braun-rotem Gewand (Petrus) trägt in einem

Gewölbe einen Korb mit Fischen zu einer links stehenden Steinbank, auf der zahlreiche große Fische, Austern, Muscheln und Hummern liegen. Hinter Petrus steht in langem kaffeebraunem Gewand sein Gefährte, berührt ihn mit der Linken an der Schulter und zeigt mit der Rechten auf ein Bogenfenster, das Aussicht auf den See gewährt, auf dem Christus von einem Nachen aus predigt.

Katalog Nr. 208. H. 2,28 m, Br. 3,31 m. Bez.: J. Sandrart f. 1646. Gut erhalten. — Nach der Biographie (S. 17 [a, b]) für den Kurfürsten Maximilian von Bayern gemalt.

Barfüßerkirche.

Chor.

31. Jakobs Traum von der Himmelsleiter. Unter einem großen Baum liegt rechts der schlafende Jakob, links von ihm stehen zwei erwachsene Engel mit blonden Haaren, einer in rosafarbenem Gewand. Links die zu dem sich öffnenden Himmel führende Leiter, auf der zahlreiche Kinderengel, zum Teil mit bunten Flügeln, auf- und absteigen; zu äußerst links zwei knieende Engelchen in einem Buche lesend. Nachtstück. — Sehr gut erhaltenes fein gemaltes kleines Bild. — Nach W. Doederlein, kurze Chronik der Barfüßerkirche um 1675 für diese Kirche gemalt. Vgl. oben Note 179. — Ein den gleichen Vorwurf behandelndes, minder gutes Bild in der Schleißheimer Galerie (oben Nr. 18). — In der Akademie (2. II., S. 85 [b], 87 [b]) erwähnt Sandrart zwei Bilder gleichen Namens, von denen das eine dem Frhr. v. Mayr, das andere Sandrart selbst gehörte.

St. Annenkirche.

Chor.

32. Christus unter den Schriftgelehrten. Inmitten des Tempels unter einem Baldachin sitzt der jugendliche Christus, mit erhobener Hand, in einer Art Kanzel, rechts ein weißbärtiger Gelehrter in hoher Mütze mit dozierender Rechten. Mit der Linken blättert er in einem Buch, das auf einem Pult vor ihm liegt. Rechts und links mehrere Schriftgelehrte, die dem jungen Jesus zuhören. — Die Fi-

guren in halber Lebensgröße. Großes oblonges, etwas nachgedunkeltes Bild.

Regensburg.

Emmeramkirche, Hauptaltar.

33. Martyrium des hl. Emmeram. Im Vordergrunde liegt der nackte, von einem Pfeil getroffene hl. Emmeram sterbend auf seinem purpurnen Mantel; zwischen seinen Beinen die Leiter, vor ihm der Bischofshut und Stab, beide von auffallender Größe. Links die Henkersknechte, rechts ein knieender Soldat, dahinter ein Reiter zu Pferde, in rotem Kleid. Vom Himmel schweben Engel herab. — Das sehr große Bild vollkommen nachgedunkelt; daher der Hintergrund und auch fast alle Figuren sehr undeutlich. — Sandrart erwähnt das, wohl 1668 gemalte Bild in der Biographie und sagt (S. 22 ^{b}), er sei von den «H. Praelaten in prezzo etwas genau gehalten».

Lipovsky, bayerisches Künstlerlexikon, schreibt Sandrart noch zwei, in der gleichen Kirche vorhandene Bilder (Verkündiguug und Abschied der Apostel) zu. Unzweifelhaft rühren aber diese, ebenso wie das auch in der Emmeramkirche befindliche Bild «die Erteilung der Schlüsselgewalt an Petrus» (früher im Regensburger Dom, von einigen ebenfalls dem Sandrart zugeschrieben) nicht von Sandrart her.

Eichstätt.

Diözesanseminar, altes Refektorium.

34. Tobias und der Engel. Aus einem Wald wird der junge Tobias von einem großen, wenig bekleideten, weiblichen Engel mit weißen Flügeln herausgeführt. Tobias hebt staunend die Linke empor. Zu seinen Füßen ein springender Hund. Rechts wird der blaue Himmel hinter Wolken sichtbar. — Das sehr gut erhaltene, farbenfrische, mittelgroße Bild trägt unten links ein Wappen, worüber die Buchstaben F. L. C. E. L. B. A. N. J. E., darunter 1687. Das Wappen und die Jahreszahl sind wohl späterer Zusatz. Vgl. die Bemerkung zu der folgenden Nr. 35.

35. Christus in der Wüste von Engeln bedient. Der Heiland sitzt in blau und rotem Rock auf einer Bank in einer Felsgrotte (?) und streckt die Hand nach einem knieenden Knabenengel aus. Von rechts bietet ihm ein erwachsener weiblicher Engel in gelbem Gewand eine Schüssel dar. Es folgen rechts ein Teufel nebst zwei großen Engeln. Links von Christus mehrere Engelchen. — Unterhalb des Heilands ein Wappen, darüber die Zahl 1686, beides späterer Zusatz. — Ziemlich großes, verdorbenes Bild.

Dieses und das Gemälde Nr. 34 wurden nach dem Buche «Eichstätts Kunst» (München 1901, S. 82) von dem Domherrn Ignaz v. Spierink dem Seminar geschenkt. Beide sollen Sandrarts Monogramm tragen, das ich nicht entdecken konnte. — Zwei andere, a. a. O., ebenfalls dem Sandrart zugeschriebene, in demselben Raum befindliche Bilder haben mit Sandrarts Art nichts gemein.

Walburgakirche.

Hauptaltar.

36. Die hl. Walburg. Die Heilige (Patronin von Eichstätt) in schwarzem Kleid, auf Wolken stehend, blickt verklärt zu dem über ihr in der Glorie erstrahlenden Lamm auf. Unter ihr ihr Grab, aus dem das segenspendende Oel träufelt. Dieses wird von schwebenden Engeln zahlreichen kranken Weibern und Kindern, die im Vordergrund lagern, mitgeteilt. Rechts ein Mohr, ein Reiter zu Pferde, ein Türke und andere Männer. In der Mitte links der Stifter des Bildes, Bischof Marquardt, umgeben von vielen Hofleuten, die zu der Heiligen beten. Links im Vordergund, am Bildrand, Sandrart selbst, kaum erkennbar. Ueber dem Abt schweben Engel, die ein großes Spruchband tragen (Inschrift unleserlich).

Das kolossale (wohl über 8 m hohe) Bild durch Vordrängen des Bolus-Untergrundes sehr verdunkelt. In der Biographie (S. 20 b), auf deren ausführliche Beschreibung ich hier verweise, ist es vor der Schilderung der sieben Altarbilder in Lambach beschrieben, von denen eins mit 1657 signiert ist. Das Bild der Walburg dürfte also etwa ins

Jahr 1656 zu setzen sein. Damit stimmt nun nicht, daß nach dem Buch «Eichstätts Kunst» (München 1901, S. 71) der Altar vom Bischof Marquardt (dessen Portrait auf dem Bilde) 1664 gestiftet ist. — Ich sehe indessen keinen Grund von den sonst zuverlässigen Angaben der Biographie hier abzuweichen.

Nürnberg.

Gemäldesammlung des Rathauses.

37. Das Gesandtenmahl. Das Banquet findet in dem noch heute vorhandenen großen Ratssaal statt, von dessen getäfelter Tonnendecke dicke Fruchtfestons, mit Bändern geschmückt, herabhängen. Der Länge des Saales nach sind zwei Tafeln aufgestellt. Ganz vorne links, an der Schmalseite der Haupttafel, sitzen die drei Hauptgäste: der Pfalzgraf Karl Gustav, rechts neben ihm Oktavio Piccolomini, weiter Pfalzgraf Karl Ludwig, alle drei mit dem Rücken gegen den Beschauer. Sie sitzen in großen Stühlen, deren hintere Rückenlehnen mit blauem Atlas ausgeschlagen sind. Die fast sämtlich schwarz gekleideten Gesandten sitzen auf blau behängten Stühlen an beiden Langseiten der Tafel. Ueber den fürstlichen Personen hängt ein Baldachin mit blau und gelbem Rand. Rechts im Vordergrund kommt der Hofmarschall in rotem Galarock heran, hinter ihm zwei Pagen verschiedene Schaugerichte tragend. Weiter rechts stehen sechs Nürnberger Ratsherrn, alle in Schwarz gekleidet. Zu äußerst rechts, vor diesen, sitzt Sandrart auf einem Stuhl, mit dem Zeichenbrett in Händen, den Beschauer anblickend. Links von den fürstlichen Personen zahlreiche aufwartende Offiziere und Diener. An den Wänden des Saales rechts und links je eine musizierende Musikkapelle. — Ca. 5 m lang, 3 m hoch. Bez. «J. v. San . . von Stockau malte dieses 1650.»

Fußboden, Decke und Hintergrund nachgedunkelt, teilweise verdorben. (Das Bild wurde 1905 gereinigt.)

Stiche von L. Kilian, ca. 1660 und von Friedr. Wagner datiert 1848. Vgl. Franz Kugler im Kunstblatt von 1848. Nr. 61, wo auch eine Beschreibung des Bildes gegeben wird,

Phot. Müller (Nürnberg). — Eine Wiederholung (Kopie von wem?) im Schloß Nachod in Böhmen (vgl. unten Nr. 83). Vgl. auch oben Anmerkung 277.

Ueber die Skizzen zu den zahlreichen Portraits auf dem Bilde vgl. Nr. 8 des Verz. der Handzeichnungen. — Vgl. Tafel V, welche die rechte untere Bildhälfte wiedergibt.

Germanisches Museum.

Gemäldegalerie.

38. Portrait der Königin Christine von Schweden. Ovales Brustbild nach links. Die Königin mit langen, auf die Schulter wallenden, strohgelben Locken trägt eine kleine Krone, die auf dem Hinterkopf befestigt ist. Das teils blaßgrüne, teils blaue, mit Hermelin besetzte Kleid ist tief ausgeschnitten. In der Linken hält die Königin ein kleines Szepter. H. 76 cm, Br. 62 cm. Das ganze, unbedeutende Bild ist verdorben und total übermalt.

39. Erziehung des Bacchus. In einer Landschaft unter einem gewaltigen Baum liegt Bacchus als kleines Kind, auf die Knie seiner Wärterin Amalthea gestützt, und saugt am Euter einer schwarzen Ziege, welche ein Bacchant festhält. Von rechts bietet dem Kinde eine knieende Dienerin eine Schale dar, links Satyrn, zu äußerst links ein Meergott. Rechts oben Felsen, von welchen Merkur mit dem Schlangenstab zu Bacchus herabschwebt. — H. 1,57 m, Br. 1,22 m. Sehr beschädigt und nachgedunkelt.

   Nach T. Acad. 2. II., S. 87 [b] befand sich ein gleichnamiges Bild (wohl dasselbe) in Sandrarts Besitz.

   Er hat das vorstehend beschriebene der Stadt Nürnberg vermacht. (So Beschreibung aller auf dem Rathaus befindlichen Gemälde, beschrieben von Gg. Jac. Lang, Anno 1711, abgedruckt bei E. Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg 1891, S. 290, 292.)

Bamberg.

Gemäldegalerie.

40. Alte betende Frau. Eine runzlige Alte mit Kopftuch in braunem Kleid, mit gesenkten Augen erhebt betend die

Hände. Brustbild nach links. — H. 51 cm, Br. 40 cm. — Unbedeutendes Bild.

41. Ein Jäger mit einem Hasen. Ein Jüngling mit schwarzer Kappe in rotem Rock mit nackten Armen hängt einen Hasen an einen Baumstamm; vor ihm auf einem Felsblock eine erlegte Beccasine. Rechts Pflanzen. Hüftbild nach rechts. H. 118 cm, Br. 94 cm. Teilweise verdorben und nachgedunkelt.

Kapitelhaus neben dem Dom.

42. Enthauptung Johannes des Täufers. In einem finstern Keller kniet Johannes (nackt, mit Christuskopf). Rechts von ihm steht der mit dem Schwert zum Schlag ausholende Henker. Links hält eine Dienerin eine Fackel, von der die Szene belichtet wird; links von der Dienerin Salome im blauen Barett, die nackten Arme erschreckt emporhebend. Links oben zwei Engel in himmlischem Licht. — Nachtstück. — Hintergrund verdorben. — Ziemlich großes Gemälde, bez. J. v. Sandrart de Stockau 1651. Vgl. Biographie S. 19 [b], wo ein lateinisches Gedicht Harsdörffers auf das Bild abgedruckt ist.

Das Bild befand sich früher im Bamberger Dom, der Altar war gestiftet von Joh. Seb. Schenk von Staufenburg. (Mitteilung des Herrn Dr. Schulz vom Kupferstichkabinett des Germanischen Museums in Nürnberg.)

43. Maria schützt den weltlichen und geistlichen Stand. Maria schwebt in blauem Mantel, nach oben blikkend, zur Erde herab. In den Mantel hüllt sie links einen Geistlichen, rechts einen Mönch. Beide knieen vor ihr, dem Beschauer den Rücken zuwendend. Zwischen beiden und Maria noch andere Personen. Unten links ein Wappen (ein bärtiger Kopf mit Zipfelmütze). — Gut erhaltenes aber unbedeutendes Bild, kleiner wie Nr. 42. — Sandrart nennt das Bild (Biogr. S. 19 [b]) «ein Altarblatt von unserer Frauen Schutz». Es befand sich früher im Bamberger Dom an einem Marienaltar (Pfeileraltar); so frdl. Mitteilung des Herrn Dr. Schulz vom Kupferstichkabinett des Germanischen Museums in Nürnberg.

Schloß Pommersfelden bei Bamberg.

44. Abraham verstößt Hagar und Ismael. Links Abrahams Hütte, unter deren Tür Sarah zusieht, wie Abraham im schwarzen Rock die weinende Hagar (in rosa Gewand) nebst dem nackten Ismael fortweist. Links oben thront Gott Vater, von Engeln umgeben. Ueber der Hagar schwebt rechts vor Bäumen ein Engel in rotem Kleide, den Vertriebenen den Weg weisend. Weiter rechts Aussicht in eine Landschaft. — Br. 1,20 m, H. 0,81 m. — Sehr gut erhaltenes, farbenfrisches Bild.
45. Jakob empfängt den Segen Isaaks. Der im Bett aufgerichtete, nackte Isaak mit weißem Bart segnet den knieenden blonden Jakob, von rechts bringt Rebekka auf einer Schüssel das Wildbret. — Br. 1,65 m, H. 1,05 m. — Das Bild stimmt fast ganz genau mit dem gleichnamigen Bild im Schloß von Aschaffenburg (unten Nr. 48) überein. Nur ist hier rechts ein Stück angesetzt (worauf eine Landschaft mit kleinem grauen Berg). Dieser Zusatz stammt wohl nicht von Sandrart.

Würzburg.

Dom.

Im Langhaus zwei Altarbilder, je rechts und links nächst der Vierung. Die zwei Altäre sind 1648 gestiftet, die Bilder wohl noch 1651 gemalt. In der Biographie (S. 19[b]) werden sie unmittelbar nach der, 1651 gemalten Enthauptung des Johannes (oben Nr. 42) aufgezählt.

46. Kreuzabnahme. Die Komposition ist wesentlich dieselbe wie bei Rubens berühmter Kreuzabnahme in Antwerpen. Es fehlt jedoch der links oben das Tuch haltende Mann, auch ist die Stellung der die Füße des Herrn küssenden Magdalena verändert, ferner ist der die Beine des Heilands haltende Mann anders gestellt, wie auf dem Rubensschen Gemälde. — Mittelgroßes, oben abgerundetes Bild, leidlich erhalten; jedoch ist es links oben und an dem ganzen rechten Rande nachgedunkelt. — Pendant zu Nr. 47.
47. Himmelfahrt Mariae. Maria in blauem Mantel schwebt hoch oben, auf einer Wolke sitzend, mit ausgebreiteten

Armen gen Himmel. Inmitten des Vordergrundes unten steht der offene Steinsarkophag, um den links knieende bärtige Heilige, rechts zwei Mädchen (eine mit Blumen in der Rechten), gruppiert sind. Aus dem Sarkophag entschweben in Wolken Seraphköpfchen. — Gut erhaltenes Bild. Pendant zu Nr. 46.

Aschaffenburg.

Schloßgalerie.

48. Isaak segnet den Jakob. Der nackte weißbärtige Greis, auf seinem Lager aufgerichtet, legt die Linke auf das blondgelockte Haupt des knieenden Jakob, dessen Mutter in hellbraunem, seidenen Kleid von rechts her auf einer Zinnschüssel das Wildbret bringt. Rechts Ausblick in eine Landschaft. — H. 1,11 m, Br. 1,44 m. Sehr gut erhaltenes Bild. Eine mit diesem fast gänzlich übereinstimmende Wiederholung besitzt die Galerie zu Pommersfelden (vgl. oben Nr. 45).

b) Uebriges Deutschland.

Hagenau i. E.

Major v. Sandrart.

49. Selbstportrait Sandrarts. Der etwa 45 Jahre alte Künstler mit kleinem schwarzen Schnurrbart, roten dicken Lippen trägt schwarzes Gewand mit großem, grauweißen Klappkragen. Das Haupt bedeckt eine dunkle, fast schwarze Allongeperrücke. Er blickt nach links; in der nach rechts erhobenen Hand hält er einen Brief. Der Hintergrund, wie auch das ganze Bild, ziemlich nachgedunkelt. — Lebensgroßes Hüftbild nach links. Das Gemälde, bis heute im Besitz von Sandrarts Nachkommen, hat der Familienüberlieferung nach immer als Selbstportrait gegolten. (Mitteilung des Herrn Major v. S.) Es ähnelt am meisten dem, in der Teutschen Academie enthaltenen Stich (hinter dem Titelblatt) von L. Kilian, nach dem Gemälde von S. Ulr. Mayr, auch bezüglich des Lebensalters; es könnte also etwa 1660 gemalt sein.

Mannheim.

Großherzogl. Galerie.

50. Vulkan. Ein bärtiger, nackter, muskulöser Mann (Vulkan?), das Gesicht (im Profil) beschattet, hält in der Linken einen Schild, in der Rechten einen Hammer. Die Beleuchtung des Ganzen erfolgt durch ein nicht sichtbares Feuer von links. Hinter dem Schild ein kleines Feuer. — H. 1,10 m, Br. 0,85 m. Nachtstück. Ueberlebensgroßes Hüftbild nach rechts.
 Gut erhaltenes, zwar unbezeichnetes, aber ohne Zweifel von Sandrart gemaltes Bild.

51. Brustbild eines Mannes. Ein alter runzliger Mann nach links, $^3/_4$ Profil, mit eisgrauem Bart und Haupthaar. Durch Lichteinfall von links oben treten die Schatten im Gesicht scharf hervor. Die linke Gesichtshälfte nachgedunkelt. H. 0,56 m, Br. 0,44 m.
 Der Kopf (wohl kein Portrait) gleicht demjenigen des hl. Wilhelm auf dem Bilde die Verlobung der hl. Katharina im Wiener Hofmuseum (unten Nr. 65).

Frankfurt a. M.

Städtisches Museum.

52. Portrait eines Mannes in gemaltem Oval. Ein vornehmer alter Herr mit langen, grauen, wirren Haaren, großen, braunen Augen, kleinem, schwarzen Schnurrbart in schwarzem Kleid mit großem grauen Klappkragen, die Rechte auf die Brust gelegt, sieht den Beschauer an. — $^3/_4$ Profil; Hüftbild nach rechts. — Ob dies Portrait ein Selbstportrait Sandrarts ist (so die Tradition), ist zweifelhaft. (Frdl. Mitteilung des Herrn Direktors Cornill.) Sicher scheint aber, daß Sandrart der Maler ist.

53 (?). Bildnis eines Knaben. Der Knabe mit dunkelbraunen, in die Stirn fallenden Haaren, dicken Lippen und Backen trägt schwarzes Kleid und weißen Kragen. $^3/_4$ Profil, Brustbild nach rechts. Bez. rechts: «Joh. Meyerheines Alters 13. 1668». — Das Bildchen gehört zu dem sog. Prehnschen Kabinett; Holz, ca 19 cm im Geviert. — Ob die kaum noch lesbare Beischrift von Sandrart herrührt, scheint mir umsicher. Unbedeutendes Bild.

54. Der Oelberg. In einer felsigen Landschaft ist Christus in rotem Mantel erschöpft niedergesunken und streckt, erschreckt vom himmlischen Licht, das von oben hereinbricht, die Rechte aus. Zwei erwachsene Engel schweben von rechts zu ihm hernieder, der eine das Kreuz, der andere den Kelch haltend. Im Vordergrunde drei schlafende Jünger. Links im Hintergrunde nahen Bewaffnete mit Fackeln. Nachtstück, wohl 1636 gemalt. Figuren in etwa $^1/_4$ Lebensgröße. Das ganze Bild, bis auf das obere rechte Viertel verdunkelt und verdorben.

Rathaus.

Vorzimmer des Oberbürgermeisters.

55. Portrait des Schöffen Johann Maximilian zum Jungen. Der ziemlich beleibte, untersetzte Schöffe, in schwarzem Samtkleid, weißseidenen Strümpfen, Pumphosen, Spitzenjabots und -kragen, steht, die Linke in die Seite gestemmt, barhäuptig in einem Gemach. Das Gesicht en face von gutmütigem Ausdruck; Knebelbart, große Augen. Links auf einem Tisch mit roter Decke eine Senekabüste. Rechts Ausblick auf ein Schlößchen am Wasser. — Gut erhaltenes Bild in Lebensgröße, gemalt 1636. — Früher im städtischen Museum.

Nach der modernen Beischrift war der Dargestellte (1596 bis 1649) im Jahre 1635 Befehlshaber während eines Kampfes mit den Schweden, später erster Bürgermeister von Frankfurt.

Gwinner, Kunst und Künstler Frankfurts, 1862, S. 192 ([13 c]) bemerkt, auf der Stadtbibliothek in Frankfurt befinde sich ein Bild Sandrarts «Moses mit den Gesetzestafeln». Es ist heute dort nicht vorhanden. Ein gleichnamiges Bild besitzt das Rudolfinum in Prag (unten Nr. 84).

Erfurt.

Städtische Sammlung.

56. Der sterbende Seneka. Der nackte, bärtige Philosoph sitzt inmitten eines Gemachs auf einem Schemel, das rechte Bein in einem vasenartigen Gefäß, das ausgestreckte linke Bein hält ein knieender Henker in Händen, um eine Ader

aufzuschneiden. Seneka erhebt die Rechte, um seine links stehende weinende Gattin zu trösten. Rechts vier bewaffnete römische Krieger, von denen einer die Rechte befehlend zu dem Henker ausstreckt. Hinter Seneka sind zwei Jünglinge beschäftigt, die letzten Lehren desselben aufzuschreiben. Links von ihnen im Hintergrund stehen noch zwei bärtige Männer; hinter seiner Gattin eine Dienerin. — Nachtstück. — Br. 2,15 m, H. 1,71 m. Die Bezeichnung und Jahreszahl 1635 (erwähnt bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 552) ist nicht mehr erkennbar. — Das Bild ist ganz verdorben, verdunkelt und verschmutzt. Gemalt hat es Sandrart für den Marchese Giustiniani. Ausführliche Beschreibung Biogr. S. 10 [b]. Vielleicht ist es eine Kopie des Bildes, das Sandrart in Rom für den König von Spanien gemalt hat, wenn diese Angabe der Biographie richtig ist. — Umrißstich des Bildes von Normand in dem Katalog der 1812 nach Paris verbrachten Galleria Giustiniani, verfaßt von Landon, Paris 1812, Planche 26, S. 59. Durch diesen Stich wird das jetzt kaum erkennbare Gemälde erst verständlich.

Braunschweig.

Herzogliches Museum.

57. * Fischhändlerin. In einer Halle steht ein altes Weib im Kopftuch vor einem Tisch, auf dem große Fische und Seekrebse liegen; in der Rechten hält sie ein großes breites Hackmesser. Im Hintergrunde links mehrere Häuser. Hüftbild nach links. Bez. «J. v. Sandrart 16 . 4.» — Photogr. Bruckmann. — Die Jahreszahl ist wohl 1644, da die Komposition ganz den, 1644, 1645 gemalten Monatsbildern in Schleißheim (vgl. den März, oben Nr. 8) ähnlich ist.

58. ? * Ceres. Dies Bild, früher dem Sandrart zugeschrieben, rührt von Karl Loth her. (Vgl. R. v. Rettberg, Nürnberger Briefe, Hannover 1846, S. 190, Note 2.) Es gibt einen Stich im Gegensinn, bez.: «Carlonche pinxit, M. de Jager sculp., A. Blooteling excudit». (Carlonche s. v. a. Karl Loth). Darnach ist also Sandrart nicht der Maler. (Frdl. Mitteilung des Herrn Dr. Flechsig in Braunschweig.) Ich habe weder das Bild noch den Stich zu sehen bekommen.

II. Oesterreich.

Wien.

a) Kirchen.

Stefansdom.

Im Kreuzschiff, rechts vom Chor aus, sehr hoch, unter dem Fenster, über dem Eingang.

59. Kreuzigung Christi. Christus an das ungewöhnlich hohe Kreuz geschlagen, rechts und links die, an schräg einwärts gestellte Kreuze gefesselten Schächer. Magdalena umfaßt das Kreuz Christi. Links stehen mehrere Heilige, rechts Johannes. Hintergrund verdorben. In dem finstern Dom ist das sehr große, hohe, äußerst nachgedunkelte, verdorbene und zudem wellig gewordene Bild nur sehr schwer erkennbar.

    Vgl. Biographie S. 22[b]. Skizze zu dem Bild in Erlangen (vgl. Nr. 2 des Verzeichnisses der Handzeichnungen).

Schottenkirche.

Nr. 60 und 61 zwei Altarbilder im Langhaus rechts und links vom Eingang zum Chor.

60. Kreuzigung Christi. Inmitten Christus am Kreuz. Seine Füße umschlingt Magdalena (in dunkelrotem Kleid). Links steht Maria weinend, das Gesicht abgewandt, in langem dunkelblauem Mantel und Kopftuch. Rechts kniet der bärtige Hauptmann Longinus im blanken Harnisch mit erhobenen Händen. Vor dem Kruzifix am Boden ein Totenschädel und ein Helm mit rotem Federbusch. — Fast lebensgroße Figuren. — Das Bild — Pendant zu Nr. 61 — ist verdunkelt und verschmutzt. — Die Biographie erwähnt es S. 23[a].

    Ueber dem Bild, in demselben Rahmen, ein kleines Rundbild: Gottvater mit segnend ausgestreckten Händen; Brustbild, wohl auch von Sandrart.

61. Petrus und Paulus. Links steht Petrus in rot und blauem Kleid, von Paulus (in rotem Rock) Abschied nehmend. Ein bärtiger Henker faßt den Paulus von hinten, um ihn abzuführen. Im Hintergrunde mit Spießen bewaffnete Knechte.

— Sehr nachgedunkeltes Bild, Pendant zu Nr. 60. — Die Biographie sagt (S. 23 a) von dem Bild: «Petrus und Paulus . . . wie sie . . . von den wütigen Kriegsgurgeln zur Marter gezogen, von ihren Jüngern wehmütig Urlaub nehmen.»

In demselben Rahmen, über dem Bild, ein kleines Rundbild: ein Engel, der auf die Apostel heruntersieht. Wohl auch von Sandrart gemalt.

Neue (1905 geweihte) Allerheiligenkirche in Zwischenbrücken.

62. * Die himmlische Glorie. Oben inmitten des Bildes fährt Maria in blau und rotem Kleid, von einer Wolke getragen, gen Himmel. «Um sie her stehen die himmlischen Chöre der Engel und Heiligen, die Propheten und Väter des Alten Testaments.» Zwischen diesen, im Zentrum des Gemäldes, schwebt die hl. Magdalena «im fliegenden Haar, etwas bloß und teils mit Leinwat» bekleidet, von einem Engel zur Maria geleitet. Etwas tiefer links eine große Gruppe von Heiligen: die zwölf Apostel, die Patrone der Kirche, S. Benedikt, hl. Scholastica, Rosalie, der hl. Benno etc.; ganz unten links «auf den Wolken, ein schöner nakkender stark ausgemachter S. Sebastian», liegend, mit erhobener Rechten. Rechts von diesen allen die weiblichen Heiligen «S. Katharina, Ursula, Elisabetha, Barbara, Sophia, Apollonia und mehr mit gegen den Himmel erhobenen Gesichtern». Alle diese hl. Frauen in hellblauen, weißen und rosa Gewändern.

H. 8 m, Br. 4 m. — Vgl. die eingehende Beschreibung in der Biographie (S. 23 a). Darnach hat Sandrart das Bild «nach Verkauffung seiner Hofmark Stockau» in Augsburg, also 1671 oder 1672, in 7 Monaten gemalt. Es wurde, bevor es nach Wien geschafft wurde, «auf dem großen Stadts-Saal» in Augsburg «aufgerichtet und von vielen tausend Personen besichtigt . . .».

Bis 1883 hing es in der Schottenkirche, wurde 1905 restauriert und vom Kaiser Franz Joseph der neuen Kirche in Zwischenbrücken geschenkt. (Skizze und frdl. Mitteilungen von Herrn A. Peltzer in Wien.) Dieser Restauration ist

wohl auch die intensiv bunte Färbung des Bildes zuzuschreiben.

Nach der Biographie fand sich über dem Bild im «Oval . . . die Gottheit, ganz glorios und hellglänzend». Dies Oval ist nicht mehr vorhanden.

b) Kunsthistorisches Hofmuseum.

(Ausführl. Beschreibungen in E. v. Engerths beschreibendem Verzeichnis, Bd. III. 1886, S. 202 ff. — Neuer Katalog von 1896.)

63. Archimedes. Der Gelehrte mit rötlich weißem Bart in dunkelbraunem, pelzverbrämten Rock sitzt vor einem Tisch, auf dem ein Buch, eine Schiefertafel und astronomische Instrumente liegen. Mit der rechten Hand macht er mit einem Zirkel in dem Buch eine Messung, mit der linken drückt er seinen Bart von innen nach vorn. Hintergrund dunkelgrau. Lebensgroßes Kniestück. H. 1,63 m, Br. 1,10 m. Bez. J. Sandrart de Stockau f. 1651. — Das Bild hängt sehr hoch und daher ist die Besichtigung erschwert. — Ein anderer Archimedes ist unten (Nr. 67) beschrieben.

64. Minerva und Saturn, die Kunst und Wissenschaft beschützend. Minerva (Kniefigur) steht rechts, blau gekleidet, mit rotem Mantel, die Brust gepanzert, den Helm mit rotem Federbusch auf dem Haupt. Hinter ihr Saturn, ein weißbärtiger Greis mit Schild und Sense. Beide beschirmen zwei zu ihnen sich flüchtende, nackte Kinder (deren eins geflügelt ist) vor dem von links anstürmenden Neid, einer alten Megäre, die mit brennender Fackel gegen den vorgehaltenen Schild Saturns anstürmt. Von links unten erscheint der Kopf eines Hundes, der gleichfalls die Kinder bedroht. — H. 1,46 m, Br. 2,02 m. Bez.: Joachimo Sandrart fecit 1644. — Phot. Löwy, Wien. Vgl. Waagen, die vornehmsten Denkmäler in Wien, 1866, Th. I, S. 205, Nr. 24. — Die genaue Vorzeichnung zu dem Bild in der Albertina (Nr. 25 meines Verzeichnisses der Handzeichnungen).

65. Die Vermählung der hl. Katharina. Maria, unter Bäumen (in hellblauem Mantel) sitzend, hält das nackte, auf ihren Knieen stehende Jesuskind, das der rechts knieenden

Katharina den Ring an die vorgestreckte Rechte steckt. Katharina mit rotem Kopfputz und langen blonden Locken, braunen Augen, rosa seidenem Kleid, hält mit der Linken einen Zipfel ihres gelben Mantels. Links von Maria kniet auf dem Lamm der nackte kleine Johannes, das Jesuskind anbetend. Rechts hinter Maria steht in schwarzer Rüstung, barhäuptig, der graubärtige hl. Wilhelm, die Lanze in der Hand, und wendet das Antlitz einem von links oben herabfallenden Lichtstrahl zu, in dem die Worte sichtbar sind: «Hic est filius meus dilectus.» Links hinter Maria steht der hl. Leopold von Oesterreich mit langem weißen Bart, einen Purpurmantel über der Rüstung, in der Rechten die Markgrafenkrone, in der Linken eine Standarte. Im Hintergrund Durchblick auf Bäume. — Ahornholz, H. 74 cm, Br 57 cm. Bez. links unten J. Sandrart f. 1647. Auf der Rückseite (von Sandrarts Hand) die Worte: «Leopoldo Wilhelmo Reuerendissimo Episcopo Argentoratensi et serenissimo Archiduci Austriae etc domino suo clementissimo Hanc imaginem pingebat et submissime D. D. D. Ejusdem Serenitatis hu . . mus (humillissimus?) et deuotissimus servus Joachimus Sandrart ab Stockaw.» — Die Biographie erwähnt das Bild S. 17 b, 18 a. — Stich von Wachsmann, Phot. Löwy, Wien. — Vgl. Tafel VI.

66. Allegorie der Nacht. Die Nacht, eine mit Mohnlaub bekränzte Frau, mit sehr großen Flügeln und sternenbesätem, dunkelblauen Gewand, bewacht liegend zwei, auf weißem Linnen vor ihr liegende schlafende, nackte Kinder, den Schlaf und den Traum. Links eine große, die Szene beleuchtende Laterne, über welcher eine Eule sichtbar ist. Rechts ein Leuchter. Vor den Kindern eine an einem Licht nagende Maus. Rechts oben die Mondsichel. — Nachtstück. — H. 1,49 m, Br. 1,24 m. — Eine minder gut erhaltene Wiederholung des Bildes in der Schleißheimer Galerie. Vgl. oben Nr. 22 und die Bemerkung das. — Photogr. Löwy, Wien.

c) Fürstlich Liechtensteinsche Galerie.

67. Archimedes. Lebensgroßes Hüftbild nach links. Ein alter, von oben her belichteter Mann, mit durchfurchtem Gesicht,

langem, weißen Bart, in dunkelgrünem, pelzverbrämten Rock, macht mit der rechten Hand auf einem links sichtbaren Tischchen mit dem Zirkel eine Messung. Die Linke faßt den Pelzbesatz des Rockes über der Brust. — Das Holz, auf dem das Bild gemalt ist, hat sich nach außen etwas geworfen. H. 1,02 m, Br. 0,79 m. Bez. J. Sandrart. Phot. Braun, Dornach. — Ein anderer Archimedes ist Nr. 63 genannt. — Nr. 67 ist wohl das Bild, das dem Erzherzog Leopold Wilhelm 1646 in Neuburg a. D. so sehr gefiel, daß es ihm der Pfalzgraf von Neuburg zum Geschenk machte. So Biogr. S. 17[b].

68. * Vorstellung des Gesandten von Schmidt beim Sultan. In dem Katalog von 1873, Nr. 1007, S. 115 ist das Bild beschrieben: «Der Gesandte sitzt vorn als Portraitfigur an einem Tische, im Hintergrund sieht man in kleineren Figuren die Zeremonie beim Sultan. (Auf der Rückseite bez. mit 1651 und der Widmung an die Person des Gesandten.) Kupfer, h. 0,67 m, br. 0,83 m.» — Das Bild wird nicht mehr gezeigt. Es soll sich auf einem Liechtensteinschen Schloß außerhalb Wiens befinden (?).

Lambach,

bei Gmunden am Traunsee, Benediktiner-Stiftskirche.

Für die kleine einschiffige Kirche hat Sandrart sieben große Altarbilder gemalt, davon sind sechs im Langhaus (je drei auf einer Seite) auf den dort in flachen Nischen stehenden, ganz gleichartigen Altären aufgestellt (Größe jedes Bildes ca Br. 3 m, H. 3,5 m) das siebente, etwas höhere schmückt den Hochaltar im Chor. Der damalige Abt Placidus (wie es scheint ein Freund Sandrarts) hatte sie für die eben restaurierte Kirche bestellt. Ein Bild (der hl. Dominikus) ist 1657 datiert, die anderen Gemälde sind wohl auch um diese Zeit ausgeführt. — Man geht nicht fehl, wenn man annimmt, die ausführliche Beschreibung dieser Bilder in Sandrarts Biographie (S. 20[a]—22[a]), auf die ich hier verweise, beruhe auf den Instruktionen des Auftraggebers an den Maler.

Der Eindruck, den die ehemals farbenprächtigen Bilder in der aufs glänzendste ausgestatteten Barockkirche gemacht haben

müssen, ist jedenfalls ein überaus wirkungsvoller gewesen. Vgl. die schwülstigen Lobpreisungen in der Biogr. S. 20 [b].

Schriftliche Belege (Urkunden etc.) über diese große Arbeit Sandrarts gibt es im Stift nicht. Dagegen sind noch die drei Farbenskizzen zu den Bildern in der kleinen Gemäldesammlung daselbst erhalten. Vgl. unten 76 a—c. Die Biographie (S. 22 [a]) spricht von einem «ganzen Kabinett» Sandrartischer Bilder («jede Tafel 2 Schuh hoch»). — Ein großes Oelbild «Kreuzabnahme» soll von Lambach nach Wien gekommen sein. Zwei kleinere Altarbilder zwischen Chor und Langhaus rühren nicht von Sandrart her.

Die hier folgende Beschreibung richtet sich nach der Reihenfolge, in der die Bilder jetzt aufgestellt sind. Die Beschreibung der Biographie folgt einer anderen Reihenfolge.

Die Nr. 70—72 sind vom Chor aus rechts, die Nr. 73—75 links aufgestellt.

69. Mariae Himmelfahrt. Hochaltarbild. Die jugendliche Maria in rot und blauem Gewande wird von erwachsenen Engeln zum Himmel getragen. Sie blickt verzückt zu der in der Glorie über ihr schwebenden Taube auf. Unten links von der leeren Tumba knieen Petrus und mehrere die Hände zum Himmel ausstreckende Apostel. Rechts eine knieende Frau in purpurnem Gewand, daneben eine gleichfalls Knieende mit einem, die Hände ausstreckenden Knaben. — Sehr hohes Bild, stark restauriert und übermalt.

70. Der Rosenkranzaltar. Oben auf Wolken sitzt Maria in rot und blauem Kleid, von Engeln umringt. Unter ihr tragen Putten den Rosenkranz, auf dessen medaillonartigen Gliedern die Rosenkranzwunder dargestellt sind. Maria hält auf den Knieen das Jesuskind, welches dem links auf einer Wolke knieenden bärtigen Dominikus (Rückfigur in schwarzem Mantel) den Rosenkranz übergibt. Rechts unten auf Erden kniet der Kaiser, die altdeutsche Krone auf dem Haupt, den rosa samtenen Mantel über der Rüstung. Ihn umgeben der Papst, die Kardinäle und Bischöfe, welche alle zur Maria beten. Im Vordergrund knieende, betende Frauen mit ihren Kindern, links ein alter liegender Kranker. Weiter links Ausblick auf das Kloster Lambach. Darunter auf einem

gemalten Zettel die Inschrift: «Joachimus de Sandrart Dom. in Stockau fecit 1657.» — Ziemlich gut erhaltenes Bild. Vgl. Nr. 28 (hl. Dominikus). Das dort beschriebene Bild ist ein oberer Ausschnitt des Bildes Nr. 70; es ist gleichfalls vom Jahr 1657 datiert.

71. Martyrium des hl. Placidus. Der bärtige Heilige, in geistlichem Gewande, steht inmitten des Bildes, verzückt nach oben schauend, von wo ein Engel aus Wolken zu ihm herniederschwebt. Rechts neben dem, beide Arme ausbreitenden Märtyrer steht ein Soldat, der ihn packt, um ihm den tötlichen Stich zu versetzen. Dahinter noch mehrere Soldaten. Im Vordergrund rechts drei übereinander liegende, nackte Männerleichen. Links sitzt die blondhaarige Märtyrerin Flavia in gelbem Gewande und sucht mit erhobener Rechten den von hinten sie bedrohenden Soldaten abzuwehren. Hintergrund verdunkelt, sonst gut erhaltenes Bild. — Guter Stich des Lambacher Benediktinerpaters Coloman Fellner († 1818) vom Jahre 1788.

72. Der heilige Sebastian. Im Walde ist der an einen Baumstamm gebundene, von Pfeilen durchbohrte Heilige ohnmächtig in die Knie gesunken. Von links nahen sich zwei Jungfrauen mit Fackeln, von denen die Szene erleuchtet wird. Rechts von Sebastian zieht «Irene», ein altes Weib, einen Pfeil aus dem linken Oberschenkel des Märtyrers. Nachtstück. — Sehr nachgedunkeltes, teilweise verdorbenes Bild. — Steindruck des bei Nr. 71 genannten Fellner bez.: «G. Colomann Fellner del. ad lapidem 1817.»

73. Reliquien des hl. Julian. In einer Kirche, unter einer Kuppel, steht der bärtige Papst und segnet mit der Rechten ein goldenes Kästchen, das die Reliquien des Julian birgt. Die rechts stehende jugendliche Erzherzogin Claudia in reicher Kleidung, vor ihren Hofdamen stehend, überreicht das Kästchen dem links von ihr knieenden, rotgekleideten Abt Placidus (dem Besteller der Bilder). Hinter ihm zahlreiche Kleriker und Kavaliere, unter denen zu äußerst links am Rand Sandrart selbst, kaum noch erkennbar. — Das Bild ist durch trüb gewordenen Firnis verdorben und unscheinbar geworden, daher fast alle Farben stumpf wirken.

74. Triumph des hl. Benedikt. Links oben fährt der Heilige in langem, braunen Gewand, die Füße auf die von Engeln gehaltene Weltkugel gestützt, gen Himmel. Unter ihm Bäume und rechts eine felsige Berglehne. Zwei Drittel des Bildes nehmen die zu dem Heiligen betend aufsehenden Gläubigen ein, unter denen ein knieender Ritter im Harnisch und roten Mantel besonders auffällt; rechts von ihm eine alte betende Frau, hinter ihr viele Soldaten mit Lanzen. Links vorn ein toter, von seiner Mutter beweinter, nackter Jüngling. — Dies Bild ist wohl das besterhaltene in Lambach.

75. Tod des hl. Joseph. Rechts liegt unter einem zeltartigen Betthimmel der sterbende Joseph auf seinem Lager, mit betend erhobenen Händen. Rechts ein alter Mann, der ein die ganze Szene erleuchtendes Licht hält. Links erkennt man mehrere Personen; hinter diesen ein Tempel. — Nachtstück. — Das ganze Bild ist von verdorbenem, weiß gewordenem Firnis so bedeckt, daß die Komposition erst durch die gut erhaltene Farbenskizze (vgl. unten Nr. 76c) verständlich wird.

Gemälde-Sammlung des Stiftes in Lambach,

4 kleine Skizzen zu den Gemälden in der Kirche,
Oel auf Leinwand, sämtlich gut erhalten.

76 a. Skizze zum Hochaltar (oben Nr. 69). Nach den Farben der Skizze ist wohl die Restauration des Hochaltarbildes ausgeführt worden.

b. Skizze zum hl. Sebastian (Nr. 72), gibt nur die Situation des großen Bildes.

c. Skizze zum Tod des Joseph (Nr. 75).

d. Skizze zu einer hl. Familie. Sehr farbiges Bildchen. Die Madonna mit dem Jesuskinde umgeben von Zacharias, Elisabeth, Joseph und Joachim. Nicht signiert, aber unzweifelhaft von Sandrart.

77? Allegorie auf den Monat November. Wohl nicht eigenhändige Wiederholung des Monatsbildes in Schleißheim (vgl. oben Nr. 16. Schlecht erhalten, stumpf in der Farbe.

Salzburg.

Dom, vom Haupteingang dritter Seitenaltar links.

78. St. Anna. Die Heilige mit braunem Kopftuch hinter einem mit rotem Teppich bedeckten Tisch stehend, übergibt der rechts stehenden Maria (?) das nackte Jesuskind. Maria trägt ein langes blaues Kleid. Hinter ihr und links von der hl. Anna mehrere Frauen. Von oben schweben Engel aus dem sich öffnenden Himmel. — Sehr hohes, gut erhaltenes, wenn auch stellenweise nachgedunkeltes Bild. Figuren in Lebensgröße.

Linz a. Donau.

Stadtpfarrkirche, Seitenaltar rechts vom Chor.

79. Das Abendmahl. In einem hohen Saal sitzt Christus in rotem Gewand an der Mitte der schräg von rechts nach links in die Tiefe des Saales sich erstreckenden Tafel, umgeben von den Jüngern. Er segnet das Brot, nach oben blickend. Ihm gegenüber Judas mit dem Geldbeutel. Rechts ein Jünger, der sich Wein einschenkt. Mehrere Lichter auf dem Tisch erleuchten die Szene. Rechts oben scheint der Mond zum Fenster herein. — Nachtstück. — Lebensgroße Figuren. Verdunkeltes, stellenweise verdorbenes großes Bild. Vgl. Nr. 80a. E.
80. Marter der hl. Barbara. Die Heilige mit entblößter Brust, in weißem Hemd, kniet am Boden. Vor ihr liegen die abgeschnittenen Brüste und ein Kelch. Rechts holt der herkulische Henker, mit Turban und rotem Wams bekleidet, mit dem Schwert zum Schlage aus. Links ein bärtiger Mann. Von oben schwebt ein Engel herab. — Kleines, kreisrundes, wohlerhaltenes Bild. Es bildet den oberen Teil des unter Nr. 79 beschriebenen Abendmahls. — Beide Bilder sind in der Biographie S. 22 [a] erwähnt: «Das Abendmahl ist ein Nachtstuck und alle Bilder in Lebensgröße: wobey viel tiefsinnige ungemeine affecten im Nachtlicht colorirt worden.»

Ober-Oesterreich.

Waldhausen a. Sarming bei Perg.

Kirche des ehemaligen Augustiner-Stifts.

81.* Das Jüngste Gericht. Nach Mitteilung des Pfarramts Waldhausen das obere gut erhaltene Bild des Hauptaltars. Die Biographie (S. 23 [a]) sagt von dem Bild: «Wie Christus, in der Glorie, die Welt zum Gericht in das Thal Josaphat citieret, umgeben mit vielen Heiligen und Frommen, die Folgends von dar in die Himmlische Herrlichkeit erhoben: die sieben Hauptlaster aber, mit mächtigen Anhang, durch die Gewalt-tragende Engel übern Hauffen geworfen, und in den geheizten höllischen Pful, der Mänge der Teuflischen Gespenste unter erbärmlichen Heulen und Zähnklappen, gestoßen worden.» — Daselbst wird auch eine, in Waldhausen jetzt nicht mehr vorhandene «Ausgießung des hl. Geistes» von Sandrart erwähnt.

Böhmen.

Schloß Nachod, sog. Spanischer Saal.

82.* Portrait des Ottavio Piccolomini. Der in Lebensgröße dargestellte Fürst (in gelblichem Koller mit roter Feldbinde und spanischen Stiefeln), in der Rechten den Kommandostab, steht vor grünem Buschwerk. Links von ihm der Oberst Ranfft in schwarzem Brustharnisch. Von rechts oben schwebt ein Engel hernieder. Im Hintergrunde rechts Festungswerke, feuernde Batterien und eine brennende Stadt (Regensburg). — Die Biographie erwähnt das Portrait (S. 18 [b]): Piccolomini sei dargestellt, «wie er seinen Obristen Ranfft bey Regensburg in gemachte Bresche Sturm zu laufen commandieret». Der Sturm geschah Ende Juli 1634. Das Bild ist wahrscheinlich 1649 in Nürnberg gemalt, da Sandrart es bei den Bildern nennt, die er während des dort tagenden Friedenskongresses gemalt habe. — Photogr. des Bildes und Mitteilungen des Hrn. Archivar Dr. O. Elster in Nachod. Vgl. Bem. zu Nr. 83 a. E.

83.* ? Das Friedensmahl zu Nürnberg. Eine (eigenhändige?) Wiederholung des Bildes in Nürnberg (Nr. 37 oben). Die Biographie erwähnt eine Wiederholung nicht. — Schloß Nachod war Eigentum des Ott. Piccolomini (duca d'Amalfi). Es erscheint leicht erklärlich, daß er sich (vielleicht von Sandrart) das Friedensmahl kopieren ließ, da er den Friedensexekutionsrezeß als sein Werk betrachten durfte. Vgl. auch T. Acad. 2. III. S. 79 [b]—80 [a], wo erzählt wird, Joh. Daniel Preißler habe in Nürnberg 1650 Sandrarts Portraits kopiert. Vielleicht hat also Preißler das hier in Rede stehende Bild gemalt (?). — Nr. 82 und 83 erwähnt in Dr. G. Pazaureks «Mitteilungen des nordböhmischen Gewerbemuseums» (23. Jahrgang, Nr. 2, 1905, S. 67, 68), auch in einem Aufsatz von C. List: Piccolomini-Bildnisse in «Beiträge zur Kunstgeschichte für Wickhoff» (Wien 1903, S. 165).

Prag.

Galerie des Rudolfinum.

84.* Moses mit den Gesetzestafeln. Moses in blauem Gewande mit langem weißen Bart sieht, nach rechts gewandt, den Beschauer an, die Gesetzestafeln in beiden Händen haltend. Von diesen Tafeln ist nur die Kante dargestellt, so daß es scheint, als ob Moses einen Stab in Händen hielte. Hintergrund nachgedunkelt. — Lebensgroße Halbfigur. — H. 1,17 m, Br. 0,92 m. — Photogr. Bellmann, Prag. Vgl. Bemerkung zu Nr. 55 a. E.

Ueber zwei andere Gemälde Sandrarts auf der Kaiserlichen Burg in Prag fand ich in einem Aufsatz Alfred Woltmanns («Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Burg in Prag», in Mittheilungen der K. K. Centralkommission, Neue Folge, III, 1877, S. 31) folgende Notiz: «Von Joachim von Sandrart ist das lebensgroße, pastos gemalte Brustbild eines Mannes mit Schnurrbart, langem Haar, geöffnetem Mund vorhanden, die Brust entblößt, die Hände in staunender Gebärde erhoben (Inv. 93, Leinwand 0,51, br. 0,57). Im V. II. (Inventar des Peter Brandel), wird von diesem Meister außer zwei jetzt im Belvedere befindlichen Bildern nur genannt: Nr. 482 ‚ein Conterf. Herzog Albrecht Sigis-

mund zu Bayern Bischoff zu Freysing‘.» — Näheres über diese Bilder konnte ich nicht erfahren.

Mähren.

Brünn.

Hauptaltar der Kapuzinerkirche.

85.* Die Kreuzauffindung durch die hl. Helena. Die Heilige, umgeben von ihren Frauen und gewappneten Kriegern (im ganzen 15 Personen). Zu den Füßen der Helena das aufgefundene hl. Kreuz. — Stark nachgedunkeltes Bild, 4,75 m H., 3,10 m Br. Es wurde der Kirche von einem Fürsten Lobkowitz 1656 gewidmet. — Frdl. Mitteilung des Direktors der Mährischen Museumsgesellschaft, Prof. Rzehak. — In Sandrarts Biographie (S. 22 b) ist das Bild erwähnt als «hohes Altarblatt . . . ganz lobreich.»

III. Holland.

Amsterdam.

a) Reichsmuseum.

Vgl. französ. Katalog von 1904.

86. Das Schützenstück des Kapitain Bicker. In einer Halle, die rechts oben von einem dunkelgrünen Vorhang gedeckt ist, sind die Schützen (im ganzen 19) versammelt. Den Mittelpunkt im Vordergrund bildet die Marmorbüste der Maria Medicis mit kurzen Haaren, das Gesicht aus weißem, das Kleid aus gelblichem Marmor Die Büste steht auf einem mit schwarzer Samtdecke bedeckten Tischchen, auf dem zwei Kronen liegen. Ein großer weißer Papierstreifen mit Versen von Vondel (die oben S. 48 mitgeteilt sind) hängt, von der Büste festgehalten, über den Tischrand herab. Die rechte Bildhälfte nehmen sieben Schützen ein, die alle hinter der Büste stehen. Zu äußerst rechts am Bildrand vor einer hohen Steinwand steht mit braunen hohen Schaftstiefeln und Lederkoller mit braunseidenen Aermeln, blauer Schärpe, der Leutnant van Banchem mit Van-Dyk-Bart, die blauen

Augen auf den Beschauer gerichtet. Links neben ihm ein größerer, älterer, schwarz gekleideter Schütze mit mächtiger Halskrause, in der Linken die wuchtige Hellebarde haltend. Daneben noch drei ältere Schützen. Vor diesen stehen zwei Schützen, von denen einer die Linke staunend vor der Büste erhebt.

Die linke Bildhälfte nehmen 12 Personen ein. Links neben der Büste sitzt etwas erhöht auf einem Lehnstuhl der Kapitain Bicker van Swieten mit dunkelbraunen Haaren und Knebelbart, in schwarzsamtenem Kleid und Kniestrümpfen, ein dünnes Stöckchen in der Rechten. Er blickt den Beschauer an. Rechts hinter ihm steht, mit blauer Schärpe über dem Lederkoller, der Fahnenjunker, der auf der Schulter die sehr große rötliche Fahne trägt. Weiter links steht mit nach unten gesenkter Hellebarde ein älterer Doele mit weißem Bart und weißen Haaren, die blaue Schärpe über dem schwarzen Kleide. Hinter diesen dreien auf einer Treppe (?), staffelförmig erhöht, die übrigen neun Schützen mit Knebelbärten, großen Halskrausen und schwarzen Kleidern.

Den Hintergrund der ganzen Szene bildet ein Palast mit Säulenhallen unter schmutzigblauem, bewölkten Himmel.

Katalog-Nr. 2117, H. 3,43 m, Br. 2,58 m.

Das wohlerhaltene Bild ist 1638 für die «Cloveniers Doelen» gemalt. Es hing dann im Bürgermeistersaal des Amsterdamer Rathauses und kam 1885 leihweise in das Reichsmuseum (so der Katalog von 1904, französ. Ausg., S. 279). Das Bild ist in der Biographie (S. 13[a]) nur kurz erwähnt: «Auf des Clevenirs Duelle das große Werk von einer Compagnie Burgers, welche die Königin in Frankreich, Mariam de Medicis, in Amsterdam eingeholt.» — Photogr. Braun, Dornach. — Vgl. Tafel IV.

87. Odysseus und Nausikaa. In einer Landschaft kniet rechts der nackte, bärtige Odysseus und streckt bittend die Hände zu der inmitten ihrer Dienerinnen stehenden, erschrocken zurückweichenden Nausikaa aus. Sie trägt ein dunkelblaues Kleid; Arme und Busen entblößt, lange lockige blonde Haare. Von einer links stehenden, schwarzhaarigen

Dienerin nimmt sie ein Wäschestück. Rechts hinter Nausikaa eine Dienerin, einen Korb mit Früchten haltend, vor ihr ein kleiner weißer Pudel, den Odysseus anbellend. Hinten noch mehrere Dienerinnen. Links im Hintergrund Bäume. Oben in Wolken erscheint über Odysseus Minerva auf Nausikaa deutend. Hinter Odysseus Ausblick in eine Landschaft mit einem Tempel. — Br. 1,68 m, H. 0,75 m. Bez. zweimal «J. Sandrart».

Das farbenfrische, gut erhaltene Bild ziert den Oberteil eines Kamins, der, vollständig erhalten, im Parterre des Museums (Gläsersammlung) aufgestellt ist. Er stammt aus dem Haus der Familie Huydekoper in Amsterdam und wurde 1895 dem Reichsmuseum geschenkt (so der Katalog von 1904).

88. Portrait des Hendrik Bicker. Der 24jährige junge Mann (1615—1654) sitzt in einem Lehnstuhl vor einem dunklen Vorhang, hinter welchem rechts Bäume und eine Landschaft sichtbar sind. Bicker trägt lange braune Haare, kleinen blonden Bart, großen Spitzenkragen, und Jabots über dem schwarzen Kleid. Die Linke ist in die Seite gestemmt. Lebensgroßes Kniestück nach links. H. 1,39 m, Br. 1,05 m. Bez. J. Sandrart f. 1639. Pendant zu Nr. 89.

Die Bilder 88—91 stammen aus dem Legat Bicker und sind dem Museum von der Stadt Amsterdam geliehen. Hendrick Bicker war Neffe des Kapitains Bicker, für den Sandrart das Schützenstück (Nr. 86) gemalt hat.

89. Portrait der Eva Geelvink. Die Dargestellte, Gattin des Hendrik Bicker (Nr. 88), 20 Jahre alt (1619—98), sitzt vor einem schmutziggrünen Vorhang auf einer Rasenbank. Lange blonde Haare, große dunkelbraune Augen, an der linken Backe eine Warze. Komplizierter Spitzenkragen und Jabots über dem schwarzen Kleid. Die Rechte hält einen Fächer. Lebensgroßes Kniestück nach links. — Pendant zu Nr. 88 (vgl. das.) von gleicher Größe. Bez. Sandrart 1639.

90. Portrait der Alida Bicker. Die 20jährige Frau (1620 bis 1702), Gattin des Jakob Bicker (vgl. Nr. 91), im $^3/_4$ Profil mit jugendlichen Zügen, goldblonden Haaren, dunkelbraunen Augen, sinnlichen Lippen, hält, stehend, in der

Linken einen Fächer. Das schwarze Kleid überreich mit Spitzen garniert. Der vorgebeugte Kopf läßt den Hals nicht sehen, so daß der Eindruck des Lauschens hervorgerufen wird. — Lebensgroßes Hüftbild nach links. — Hintergrund braunrot. Eichenholz, H. 93 cm, Br. 72 cm. — Vgl. Bemerkung zu Nr. 88 a. E.

91. Portrait des Jakob Bicker. Der Dargestellte, capitaine majeur von Amsterdam, Herr von Engelenburg (1612—1676) mit dunkelbraunen, langen Haaren, kleiner Stirne, hohen Augenbrauen, kleinen tiefliegenden Augen, kleinem Schnurrbart, zierlichem Spitzenkragen über dem schwarzen Kleid, hält (stehend) in der Rechten einen grauen Handschuh. Hintergrund graubraun. Lebensgroßes Hüftbild en face. Sehr nachgedunkeltes Bild. — Holz, H. 0,93 m, Br. 0,71 m. Bez. J. Sandrart f. 1639. Vgl. Bemerkung zu Nr. 88 a. E.

91[a]. ? Portrait des Dichters Pieter Cornelisz Hooft (1581—1647). Dies Bild ist jedenfalls eine Kopie, dem wohl der Stich des Persyn nach Sandrart zugrunde liegt. Das Original-Oelbild Sandrarts ist verschollen. Kniestück nach links. Eichenholz, H. 27 cm, Br. 22,5 cm. — Vgl. das Verzeichnis der Stiche nach verlorenen Bildern Sandrarts Nr. 15 (Sylvelt, datiert 1642) und Nr. 16 (Persyn). Vgl. Katalog des Reichsmuseums von 1904, franz. Ausgabe, S. 279, wonach das Bild eine Kopie nach Persyns Stich ist.

Universität.

Sitzungssaal der philosophischen Fakultät.

92. Portrait des Gerard Voss (Vossius). Der gelehrte Theologe (1577—1649) mit dunkelbraunem Schnurrbart, grauem Kinnbart, roten Backen, sitzt im schwarzem Kleid und großer Halskrause vor seinem Schreibtisch in seiner Bibliothek, mit einem Buch in der Hand und sieht den Beschauer sinnend an. — Hüftbild nach rechts. Eichenholz, ca 24 cm im Quadrat. Auf der Rückseite in alter Schrift «Jo . . . Sa . . . Vossius». — Stich im Gegensinn von Th. Matham. Ein anderer, im Ausdruck besserer Stich, auch im Gegensinn, von A. Blooteling. Auf beiden Stichen ist Sandrart als Maler angegeben.

IV. Schweden.

(Nach Mitteilungen der Herrn Prof. Wrangel in Lund und Dr. John Kruse in Stockholm.)

Schloß Skokloster.

93. * Reiterbildnis Karls X. Gustav von Schweden (Pfalzgraf von Zweibrücken, seit 1654 König von Schweden, Nachfolger der Königin Christine). Der Pfalzgraf reitet, die Schärpe über der Rüstung, den Kommandostab in der Hand, baarhaupt auf nach rechts galoppierendem Pferde. Links oben in einer Wolke ein Genius, der einen Lorbeerkranz über das Haupt des Pfalzgrafen hält. Bez. 1650. — Die Biographie (S. 18 b) erwähnt das Bild unter den von Sandrart 1650 in Nürnberg gemalten Portraits.

Gleichzeitiger, großer, seltener Stich von Joh. Karl von Thill (1624—1676). Andresen, Hdb. für Kupferstichsammler, Bd. 2, 1873, S. 599. — Nach der Photographie des Bildes von Sjsberg, Stockholm. kommt der Stich seinem Vorbild sehr nahe.

Schloß Eriksberg (Graf Bonde).

Vgl. O. Granberg, collections privées en Suède, Stockholm 1886, S. 204. Nach der dort gegebenen Beschreibung und nach Mitteilungen des Dr. John Kruse in Stockholm sind die nachstehend (Nr. 94—97) verzeichneten Monatsbilder Wiederholungen der Monatsbilder in der Schleißheimer Galerie (vgl. oben Nr. 7, 8, 13, 16).

94. * Der Februar. (Vgl. Nr. 7.)
95. * Der März. (Vgl. Nr. 8.) Hier hält der Alte ein Messer in der Rechten, auf dem Schleißheimer Bild (Nr. 8) raucht er eine Pfeife.
96. * Der August. (Vgl. Nr. 13.)
97. * Der November. (Vgl. Nr. 16.)

V. Italien.

Florenz.

Galerie der Uffizien (Nr. 831).

98.*? Apollo als Besieger der pythischen Schlange. Inmitten des Bildes in einer Landschaft steht Apollo, fast

nackt, mit strahlendem Haupt, im Begriff nach vorn links zu eilen; in der linken Hand hält er weit von sich gestreckt den Bogen. Die Rechte hält er nach unten gesenkt, wo am Boden ein Haufen Schlangen (?) liegen. Vorn links eine Gruppe von Männern und Frauen (teils knieend, teils stehend), die den Gott begrüßen. Verdorbenes (und im Dunkeln aufgehängtes) Bild. — Ca. 90 cm br., 60 cm h. — Frdl. Mitteilung des Hrn. Professors Dr. Polaczek in Straßburg. Vgl. Waagen, Hdb. der deutschen u. niederländischen Malerschulen II, 1862, S. 257/258.

98[a].* Selbstportrait Sandrarts. Der etwa 35jährige Künstler im $^3/_4$ Profil mit kleinem schwarzen Schnurrbart und «Fliege» nebst langen, auf die Schulter herabwallenden Locken (wohl nicht Perrücke), an der Linken den Degen, sieht den Beschauer an. Sandrart trägt einen sehr großen weißen Klappkragen über dem schwarzen Samtkleid, auf der Brust an goldener Kette eine Medaille. Die Linke deutet wohl auf die Medaille (?). Die behandschuhte Rechte stützt sich auf einen Tisch. Im Hintergrund links eine Minerva-Büste. — Hüftbild nach links. Das ganze Bild scheint sehr nachgedunkelt. — Phot. der Direktion der Uffizien. — Nach dem Bilde ist der im Ausdruck verfehlte Stich des Joh. Jakob Sandrart angefertigt, der die Verse «Atria qui superum etc.» als Unterschrift trägt.

Mailand.

Brera Galerie (Nr. 702).

99.* Der barmherzige Samariter. Der junge, fast nackte verwundete Ueberfallene ist im Walde halb zu Boden gesunken, das Haupt gesenkt und stark beschattet. Der hinter ihm stehende, alte weißbärtige Samariter gießt ihm mit der Rechten Oel aufs Haupt und richtet ihn mit der Linken empor. Am rechten Bildrand sein Pferd. Links Wald. — Bez. «Gioachino Sandrart 1632». H. u. B. 1,33 m. — Photogr. Nardini, Mailand.

VI. Frankreich.

Rennes,

städtisches Museum.

100.* Heilige Familie. In einer Landschaft, auf einer Rasenbank unter einem Baum links sitzt Maria, das Jesuskind auf dem linken Knie haltend. Daneben links die hl. Anna betend. Rechts bringt der kleine Johannes dem Jesusknaben ein Lamm. Daneben rechts sitzt Joseph mit grauem Bart, in einem Buche lesend. Rechts Ausblick auf ein bergiges Flußtal mit Ruinen. Im Vordergrund in der Mitte ein Stab mit Schriftrolle. — H. 1,28 mm, Br. 1,37 mm, bez. Joachimo Sandrart.

Nach einer Photographie (vgl. unten Tafel III) und Mitteilungen des Museumsdirektors Lafond in Rennes. — Großer, mittelmäßiger, seltener Stich im Gegensinn von Th. Matham, mit Versen von Barlaeus (van Baerle) und Dedikation an Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Neuburg. — Sandrart erwähnt ein Bild, das er für Schleißheim gemalt habe (Biogr. S. 13 [b]): Maria, Jesus, der «von Johannes Baptista im beyseyn S. Annae und Josephs ein schönes Lämmlein» empfängt. Es ist vielleicht dasselbe Bild wie Nr. 100. In der Teutschen Academie (II, 3., S. 360 [b]) ist nämlich erwähnt, daß Matham «etliche (scil. Bilder) wie auch die Mariam Annam zu gedachtem Schleißheim, auch von meiner (scil. Sandrarts) Hand in folio zu Kupfer gebracht» habe.

VII. Anhang.

Dem J. v. Sandrart zu Unrecht zugeschriebene Gemälde.

(Vgl. auch die zweifelhaften Bilder oben sub Nr. 29 [a], 58, 83, 91 [a], 98.)

Schwerin.

Großherzogliche Gemälde-Galerie.

?101.* Artemisia, die Asche ihres Gemahls Mausolus in einen Trank mischend. Dies Bild wird in dem Verzeichnis der

Werke älterer Meister der großherzoglichen Gemäldegalerie in Schwerin von F. Schlie (Schwerin 1882, S. 563) dem J. v. Sandrart zugeschrieben. Vgl. die ausführliche Beschreibung das. — Das Bild ist bisher nirgends erwähnt worden. Die Zuschreibung scheint schon nach der Photographie (von Bärensprung, Schwerin) gänzlich unhaltbar. Schon das Antlitz der Artemisia allein, von anderem zu schweigen, dürfte für denjenigen, der Sandrarts Frauenköpfe kennt, genügen, diese Attribution abzuweisen.

Im fürstlichen Amalienstift in Dessau wird ein von Math. Merian signiertes und 1655 datiertes Bild aufbewahrt, das ebenfalls eine Artemisia darstellt. Es stimmt in nichts mit dem Schweriner Bilde überein. (Mitteilung des Amalienstifts in Dessau.) Es ist wohl dasselbe, das Sandrart in seiner Lebensbeschreibung des Merian (T. A. II. III. S. 325 [b]) rühmt. (Vgl. G. Müller in der Zeitschr. für bildende Kunst 1879, Bd. 14, S. 391.)

Schleißheim.

Kgl. Galerie.

?102 Weibliches Bildnis. Der Katalog von 1905 sagt sub Nr. 249: «Die Frau mit den braunen Haaren trägt schwarzes Kleid, weißes mit einer Schleife und Broche zusammengehaltenes Brusttuch und faßt mit der Linken die schwarze Mantille. Brustbild nach links. — Leinw. h. 0,68, br. 0,56. — Mannheimer Galerie. — Im Mannheimer Inventar v. J. 1781 findet sich hiezu vermerkt: ««Orig. Joach. Sandrart nach Meinung des Tit. Herrn v. Schlichten. Nach Vorig. Cathalogo aber aus der schuhl von Van Deyck.»» Joh. Franz v. Schlichten, Maler und Sohn des Joh. Phil. v. d. Schlichten, war Galeriedirektor in Mannheim. — Phot. Ver. Kunstanstalten.» —

Das unbedeutende Bild dürfte schon wegen des auffallend bleichen Inkarnats, sowie wegen der von Sandrarts Manier völlig abweichenden Zeichnung (vgl. Hand und Faltenwurf) nicht von Sandrart herrühren, sondern weit eher holländischer Herkunft sein.

?103. Reiterbildnis des Pfalzgrafen Wolfgang Wil-

helm, Herzogs von Neuburg (1578—1653). Der Pfalzgraf in glänzendem Harnisch, über welchem der Orden des goldenen Vlieses sichtbar ist, reitet, den Kommandostab in der Rechten, auf lichtbraunem Pferde nach links. Er trägt großen Hut mit wallender Feder, rote goldverzierte Schärpe, den Stoßdegen an der linken Seite. Die Schabrake und das Zaumzeug des Pferdes, das goldgelbe Mähne und langen Schweif zeigt, sind reich mit Gold verziert. Im Hintergrunde ein Fluß und ein Gebäude (Kirche?). Leinwd., H. 2,63 m, Br. 2,19 m. Fast Lebensgröße. — Ein fast gleiches (gleiche Größe, aber andere Landschaft) Bild in der Galerie Augsburg, ein anderes in der Galerie der bildenden Künste in Wien (Nr. 520, aber nur 64 cm h., 49 cm br.).

Sehr auffallend ist, daß die Gesichter dieser drei Reiterportraits ganz und gar dem Antlitz desselben Pfalzgrafen auf dem bekannten Bild des van Dyk in der Münchener Pinakothek (Nr. 837) gleichen, das (nach dem Katalog von 1904) «wahrscheinlich 1629» gemalt ist. Nahe liegt also die Annahme, daß das hier in Frage stehende Bild auch etwa 1629 gemalt ist. Sandrart war 1629 bei Honthorstin der Lehre (1629—1635 war er in Italien). In der Biographie oder Akademie ist nirgends erwähnt, daß er den Pfalzgrafen portraitiert habe. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte er es doch nach seiner Art, sich des Umgangs mit vornehmen Personen zu rühmen, sicher erwähnt. Es bliebe noch die sehr gezwungene Annahme, daß Sandrart das Bild später gemalt und den Kopf nach dem Van Dykschen Bilde kopiert habe.

Allein auch die sehr sorgfältige Malerei des Schleißheimer Bildes, und der beiden anderen, wohl von dem Schleißheimer abhängigen Bilder, hat mit Sandrarts Malart nichts zu tun. Wie anders Sandrart ein Pferd zu malen gewohnt war, lehrt sein Reiterportrait des Pfalzgrafen Karl Gustav im Skokloster in Schweden (vgl. oben Nr. 93). Daß das hier in Rede stehende (früher der spanischen Schule zugesprochene) Bild dem Rubens oder seinen Nachahmern, etwa Diepenbeck, nahesteht, lehrt das Rubenssche Reiterbildnis Philipps II. (von 1629) in Madrid.

VIII, 3.

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS

DER

HANDZEICHNUNGEN.

Das nachfolgende Verzeichnis macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch, sondern ist nur ein Versuch. In dieser oder jener Sammlung werden sich ohne Zweifel mir noch unbekannte Zeichnungen finden.

Sehr viele Zeichnungen von Johann Jakob Sandrart gehen unter Joachim von Sandrarts Namen. Derartige Blätter sind hier natürlich nicht aufgeführt. Johann Jakob zeichnet gewöhnlich «J. J. de Sandrart» (Joachim nur «J. Sandrart»), seltener J. Sandrart. Sein Stil ist unschwer von dem Joachims zu unterscheiden. Vgl. z. B. die von ihm herrührenden Stiche in der Iconologia deorum seines Oheims, Joachim von Sandrart.

Die Handzeichnungen des jungen Joachim v. Sandrart aus seinem Zeichenbuch von 1621—1623 sind in dem besonderen Verzeichnis VIII, 1 aufgeführt.

Die in den Kupferstichkabinetten (Sammlungen) von Dresden, Berlin, Rennes und Weimar dem Joachim v. S. zugeschriebenen Zeichnungen habe ich wegen Mangels an Zeit leider nicht einsehen können. Ich muß mich daher begnügen, die Mitteilungen der betr. Direktionen hier anzufügen.

Wo nicht anders bemerkt, sind die Maße in Centimetern angegeben. Von einigen Blättern fehlen mir die Maße.

Bamberg.

Bibliothek.

1. Der Feldmarschall Baner zu Pferde. Bleistiftzeichnung mit Tusche laviert, bez. «J. v. Sandrart 1640». Der Marschall, in voller Uniform, den Kommandostab in der Linken, sprengt auf etwas steif gezeichnetem Pferde nach links. Er blickt den Beschauer an. Die Bezeichnung stammt nicht von Sandrarts Hand; der Dargestellte kann recht wohl Baner († 1641) sein. — 31 H., 24 Br.

Erlangen.

Universitätsbibliothek.

(Mehrere hier dem Joachim v. S. zugeschriebene Blätter sind unzweifelhaft nicht sein Eigentum, und daher hier fortgelassen.)

2. Christus am Kreuz, rechts Johannes, links Maria und Magdalena. Rötelzeichnung. Sehr flüchtig. Bez. «Sandrart». Wohl Entwurf zu dem großen Kreuzigungsbild im Stefansdom in Wien. (Nr. 59 meines Gemäldeverzeichnisses). — 31 H., 20 Br.
3. ? Bekehrung des Paulus. Getuschte Beistiftzeichnung auf dunkelgrauem Papier. Paulus liegt vor dem gestürzten Pferd. Rechts und links vom Licht geblendete, forteilende Krieger. Aus den Wolken fällt ein Lichtstrahl mit Beischrift: «Saul, Saul». — Sandrarts Autorschaft scheint mir unsicher. — Länge 35, H. 24.
4. Aktstudie. Ein auf zwei Kissen hingestrecktes, nacktes junges Mädchen, nach links oben blickend. Rötelzeichnung; ohne Bezeichnung, aber sicher Sandrarts Handschrift. Br. 45, H. 31.
5. Apollo, den Marsyas schindend. Schlecht erhaltene, geringe Rötelzeichnung, die wohl, wie die folgende (Nr. 6), zu Sandrarts Studien zur Galleria Giustiniana gehört. — 25 Br., 40 H.
6. Zwei Blätter, «Pomonen» betitelt. Die beiden statuenartigen, wenig bekleideten Göttinnen haben Füllhörner und Früchte in Händen. Zwei unbedeutende und unvollendete

Studien aus Sandrarts römischer Zeit. Vgl. Nr. 5. — Rötel. Jedes Blatt 29 H., 16 Br.

7. Vision von Joachim und Anna. Links oben in Wolken erscheint Gott Vater, von ihm gehen die Worte aus «te deus exaudivit». Rechts vor einem Gemäuer knieen betend Joachim und Anna. Sehr flüchtiger Entwurf zu dem gleichnamigen Oelbild im Dom zu Freising. Vgl. Nr. 23 meines Gemäldeverzeichnisses. — Rötel. 18 Br., 29 H.

Nürnberg.

Kupferstichkabinett des Germanischen Museums.

8. 30 Portraitköpfe. Studien zu dem Oelbild «das Gesandtenmahl» von 1650 (Nr. 37 meines Gemäldeverz.) im Nürnberger Rathaus. Alle 30 Köpfe mit geringen Abweichungen sind auf diesem Bild wiederzufinden. Bei jedem Kopf ist mit Tinte (nicht von Sandrarts Hand) der Name des Dargestellten beigesetzt. -- Bleistift auf grauem Papier. Jeder Kopf auf einem besonderen Blättchen. Auf je einem Karton 7 Köpfe (Nr. 187—193), 12 Köpfe (Nr. 166 bis 178), 11 Köpfe (Nr. 179—186) aufgeklebt. Jeder Kopf etwa wie ein Talerstück groß. — Vgl. A. v. Eye, im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Bd. XV, 1868, S. 91, wo der Gedanke abgewiesen wird, die Zeichnungen seien von anderer Hand nach dem Gemälde angefertigt.

9. Entwurf zum Gesandtenmahlbild von 1650. Zu erkennen ist noch auf der unbedeutenden, sehr beschädigten, fleckigen und fast schwarz gewordenen Oelskizze (auf Papier) die Anordnung der Tafel (wie auf dem Bild), an der Ottavio Piccolomini allein sitzt. Er dreht sein Gesicht so über die rechte Schulter, daß es fast en face sichtbar wird. Rechts ist noch der Hofmarschall Graf Schlippenbach zu unterscheiden. Die zahlreichen anderen Portraitköpfe sind gar nicht angedeutet. Bez.: «Joachimo Sandrart 16 . .».

Frankfurt a. M.

Städelsches Institut.

10. Ovales Brustbild eines Jünglings. Ein ca. 17jähriger Jüngling mit großen graublauen Augen und langen blonden,

gekräuselten Locken im (ledernen?) pelzverbrämten Kostüm mit geschlitzten Aermeln und weißem Klappkragen; Brustbild im Oval nach rechts, $^3/_4$ Profil. Unterlippe ziemlich dick; Schnurrbartspuren. An der linken Brust der seidene Hut anliegend. — Getuschte Bleistift- und Kreidezeichnung auf vergilbtem Papier, Lippen leicht gerötet. Nicht signiert. Größe 20×28 cm. (Der Dargestellte ist wohl derselbe wie der auf Nr. 11.) Diese und die folgende Zeichnung gehören zu den leidlichsten Zeichnungen Sandrarts. — Vgl. Tafel VII.

11. Ovales Brustbild eines Jünglings. Derselbe Jüngling wie Nr. 10, nur nach links blickend. Das weiße Hemd wird unter der, mit vielen Knöpfen versehenen Weste und am rechten Aermel sichtbar. Brustbild im Oval. Art und Größe wie Nr. 10, nicht signiert.

Vielleicht ist der hier dargestellte junge Mann der junge Sandrart selbst. Vgl. oben S. 62, Anmerkung Nr. 80.

München.

Alte Pinakothek, Kupferstichkabinett.

12. Burgruine. Unbedeutende Federzeichnung auf weißem Papier. Etwa 17 im Quadrat groß. Nicht signiert, die Manier ähnlich der Zeichnung in der Wiener Albertina (unten Nr. 17).

13. Heiliger in ganzer Figur, bärtig, mit langem Haupthaar. Auf dem linken Arm trägt er ein Kind, in der rechten Hand einen Lilienstengel. Im Hintergrund oben in Wolken einige verwischte, kaum erkennbare Engelsköpfe. Bez.: Sandrart. · Rötelzeichnung ca. 23 H., 14 Br.

14. Kopfstudie eines alten bärtigen Mannes im Profil. Auf den wirren Haaren ein Käppchen; das Ohr ist verzeichnet. Bez.: «Sandrart». Rötel, ca. 7 Br., 8 H. Manierierte, verschwommene Zeichnung.

15. Brustbild eines alten, im Lehnstuhl sitzenden, weißbärtigen Mannes im Pelz nach rechts, das Haupt mit großer Pelzmütze bedeckt. Er blickt ($^3/_4$ Profil) den Beschauer an. Sehr lebendige Portraitstudie zu der Personifikation des Januar (Oelgemälde in Schleißheim, Nr. 6 des Gemäldeverz.). Nicht signiert. Rötel, ca. 11 im Quadrat groß.

Wien.

Albertina.

16. Polykrates, nackt, an einen Baum genagelt, links teils sitzende, teils stehende Zuschauer (und ein Reiter zu Pferd). Beischrift «Polycrates Sami tyrannus opibus et felicitate inclytus ab Oreste Persarum Satrapa . . ». (Sandrarts Hand.) Sehr verblaßte mit Weiß gehöhte Tuschzeichnung auf grauem Papier. Das Weiß ziemlich abgerieben. — Großes längliches Format. Unbedeutendes Blatt. Auf der Rückseite die folgende Nr. 17.
17. Architekturstudie. Ein römisches trümmerhaftes Gemäuer mit Bogen, darunter «Rom Janus quadrifons (arco di Giano)». Daneben Trümmer einer Kirchenapsis (?) und Teil eines Türbogens in größerem Maßstabe wie der des Janustempels. Federzeichnung, ähnliche Manier wie Nr. 12 (München). — Die unbedeutende Skizze ist Rückseite von Nr. 16.
18. «L'origine du dessin.» Vorzeichnung (im Gegensinn) zu dem Kupferstich in der Teutschen Academie (II. I, S. 4/5) «Erfindung der Malerei zur Nachtzeit» Platte B (Sponsel, S. 152 Nr. 99).

    Vielleicht etwas beschnittene, weiß gehöhte Tuschzeichnung. — Nachtstück. — Getrennt von der Zeichnung, aber von Sandrarts Hand ist die Dedikation aufgeklebt: «Herrn Johann Ulrich Hurdter, Kunstliebhaber Bildhauer zum freundlich Andenken praesentiert dieses Joachimus von Sandrart in Nürnberg den 13. Februar 1683». — Diesen Bildhauer Hurdter erwähnt Sandrart in seiner Akademie II. 3., S. 75.
19. Paulus erweckt den Eutychus (?, Apostelgeschichte 20, 9—12). Um einen toten, am Boden liegenden Knaben bemüht sich ein alter Mann mit langem Bart (Paulus ?). Eine Frau hält den Toten am Kopf; davor ein knieender Jüngling, eine Fackel haltend; ringsum wehklagende Männer und Frauen. Hinten ein tempelähnliches Gebäude, aus dem auf einer Treppe herab Leute mit Fackeln herbeieilen. Bez. «J. v. Sandrart fecit Amst. 1634».

    Große weißgehöhte Tuschzeichnung. — Nachtstück. — Die auf dem unbedeutenden Blatt vermerkte Jahreszahl ist

wohl verschrieben, da Sandrart 1634 in Rom, nicht in Amsterdam lebte.

20. Der hl. Christophorus. Der Heilige, eine Keule in der Hand, trägt das Jesuskind auf dem Rücken. Unbedeutende kleine Rötelskizze.

21. Gewandstudie. Alter bärtiger, schreitender Mann, in langem Gewand. Wohl Studie zu einem Apostel. Der Faltenwurf echt Sandrartisch, obwohl diese Oelskizze (auf Papier) nicht signiert ist.

22. Der hl. Hieronymus. Der nackte Heilige, mit weißem Bart und Haupthaar, sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf einem Felsen und liest in einem großen Buch. Am Boden liegt ein anderes offenes Buch, links steht eine Löwin. Bez. links unten: «J. Sandrart inv. f. 1644.» Große, sorgfältig ausgeführte Rötelzeichnung.

23. Der Februar. Kniestück. Ein Koch, einen Truthahn bratend. Mittelgroße, sorgfältige Bleistiftstudie zu dem Februarbild in Schleißheim (Nr. 7 meines Gemäldeverzeichnisses). Es ist die gleiche Komposition, wie bei dem Schleißheimer Bild, nur ist dort das Gesicht des Kochs feister als hier. Bez.: «Sandrart 1644».

24. Allegorie der Nacht. Studie zu dem gleichnamigen Bild im Wiener Hofmuseum (Nr. 66 meines Gemäldeverzeichnisses) mit unbedeutenden Abweichungen: das Gesicht der Nacht hier nur skizziert. Bez.: «J. Sandrart fec. 1643» Große Tuschzeichnung auf dunkelgrauem Papier; Nachtstück.

25. Minerva und Saturn. Sehr sorgfältiger Entwurf zu dem Bild gleichen Namens im Wiener Hofmuseum (Nr. 64 meines Gemäldeverzeichnisses). Minerva mit auffallend großer Nase. Gesichtsausdruck vernachlässigt. Bez. unten (Sandrarts Hand): «Sandrart 1644 Per Sua Alt^{ess} Serenis^{m} l'Erchiduc Leopold Wilhelm Invent. e depinto Per Joa. De Sandrart a Stockaw.» — Getuschte Federzeichnung in gr. Fol.

Darmstadt.

Museum.

26. Portraitstudie. Kopf eines jugendlichen Herrn mit einem Käppchen auf den langen wallenden Haaren, braunen Augen,

roten Backen, kleinem Schnurrbart, breitem Mund. Das gutmütige Gesicht auffällig durch die sehr breiten Kinnladen. Obwohl eine Bezeichnung fehlt, scheint mir Sandrarts Autorschaft gewiß. — Aquarell auf Pergament, ca. 10 Br., 9 H.

27. Portraitstudie. Kopf eines hageren, bartlosen, älteren Herrn mit sehr langen Haaren (wohl nicht Perrücke), die über die Schultern fallen und an den Backen in je eine kleine Schleife geknotet sind. Ob dieses äußerst geistvolle Gesicht von Sandrart gezeichnet ist, scheint mir zweifelhaft. Bez.: «Jobus Ludolphus». — Skizzenhafte Tuschzeichnung auf Pergament, ca. 6,5 Br., 9 H.

Dresden.

Kgl. Kupferstichkabinett.

Vgl. Vorbemerkung zu vorliegendem Verzeichnis, Abs. 4.

28—69. Bei Sponsel, a. a. O., sind in Kap. XII und XIII zahlreiche Zeichnungen Sandrarts zu den in der T. Academie enthaltenen Kupferstichen erwähnt, die im Dresdener Kabinett aufbewahrt werden. Ich führe hier die Stellen aus Sponsels Buch an, wo die betreffenden Kupferstiche auf solche Zeichnungen in Dresden zurückgeführt werden. Es sind im ganzen 17 Zeichnungen, nämlich S. 145, Nr. 47, 48, 51. — S. 146, Nr. 55, 56, 58. — S. 147, Nr. 62, 63. — S. 148, Nr. 69. — S. 153, Nr. 107 (de dato Romae 1629). — S. 171, Nr. 63. — S. 172, Nr. 68, 69. — S. 173, Nr. 77, 80. — S. 174, Nr. 89. — S. 176, Nr. 118. —

Außer diesen Zeichnungen besitzt das Dresdener Kabinett «noch etwa 25 ganz gleichartige Rötelzeichnungen, darunter ein Dutzend nach Antiken», die dort «als künstlerisch geringwertig» erachtet werden. — Mitteilung des Herrn Prof. W. Singer. —

Berlin.

Kgl. Kupferstichkabinett.

Vgl. Vorbemerkung zu diesem Verzeichnis, Absatz 4. Ich gebe in Folgendem die freundlichst gemachten Angaben des

Herrn Dr. Bock vom Berliner Kupferstichkabinett wieder. (Sämtliche Zeichnungen sind in Rotstein ausgeführt.)

70. Apollo auf dem Sonnenwagen; achteckig beschnittenes Blatt; größte Höhe 100 mm, größte Breite 190 mm.
71. Galathea auf einem Muschelwagen nach rechts fahrend; 156 : 193 mm.
72. Neptun, auf einem von Hippokampen gezogenen Wagen; 118 : 171 mm.
73. Quellennymphen im Walde am Wasser; 131 : 169 mm.
74. Thronende Frau mit Szepter und Mauerkrone; achteckiges Blatt; größte Höhe 137, größte Breite 160 mm.
75. Geflügelter Genius mit Palmenzweig und Lorbeerkranz; 157 : 162 mm.
76. Gorgonenschild, schief angelehnt: 98 : 68 mm.
77. Stelzfuß, mit einem Stock Bücher, Zirkel etc. zerschlagend; 113 : 85 mm. (Wohl Vorlage zu dem Stich S. 162/163 der Iconologia deorum.)
78. Invidia. Altes Weib, nach rechts, sich die Haare raufend, oben Aufschrift «Invidia»: achteckiges Blatt; größte Höhe 107, größte Breite 56 mm.
79. Athene, in der Rechten eine brennende Fackel, in der Linken eine Lanze; nach rechts schreitend; 157 : 98 mm.
80. Discordia, einen Apfel in der Hand und den Dolch in der Brust; auf Wolken liegend. Putten stoßen sie von oben aus den Wolken herab. Oben (Tinte) «Discordia»; 164 : 100 mm.
81. Ein vornehmer Reiter in Zeittracht, nach rechts reitend, den Feldherrnstab in die Seite gestemmt; 253 : 205 mm; bez.: «Joachimo Sandrart f.»
82. Studie zu der Kleopatra, bez.: «5 November Stockau Anno 1669». 206 : 320 mm.

Braunschweig.

Herzogliches Museum.

Frdl. Mitteilung des Herrn Dr. Flechsig: «2 vortreffliche Rötelzeichnungen»:

83. Die büßende Magdalena, bez.: «J. Sandrart In. f. 1644».

84. Zwei sitzende Satyrn, der eine mit Hirtenflöte, der andere mit Doppelflöte. Bez.: «Sandrart à Stockau 1683».

Rennes.

Museum.

(Mitteilung der Museumsdirektion.)

85. Bellona, behelmt (in der Hand die Lanze). Sie stützt sich auf eine Kartusche, die von einem zweiköpfigen Adler gekrönt ist.

Weimar.

Museum.

(Mitteilung der Direktion.)

86. 87. Portrait eines Geistlichen und dessen Gattin.

VIII, 4.

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER KUPFERSTICHE NACH VERLORENEN WERKEN SANDRARTS.

Vorbemerkung.

Zuerst sind die Stiche nach Zeichnungen, dann die nach Oelgemälden genannt, und zwar nach Kupferstechern geordnet.

Die Stiche, die keinen Namen der Stecher angeben, sind außer den in Zeillers Itinerarium enthaltenen nur Büchertitel (Nr. 5 und 6).

Die Maße sind nicht überall angegeben.

Die in der Iconologia deorum, der Teutschen Academie und der Galleria Giustiniana enthaltenen Stiche sind hier, da diese drei Werke nicht selten und also leicht erreichbar sind, nicht aufgeführt.

I. Stiche nach Zeichnungen.

A. Nicht benannte Stecher.

a) Aus M. Zeillers «Itinerarium Italiae», Frankfurt 1642 (später aufgelegt 1688).

1. Das Titelblatt des Itinerarium. In einer Kartusche inmitten des ganzen Blattes der Buchtitel. Darüber thront, in der Rechten eine Krone emporhaltend, eine mit der Mauerkrone geschmückte Göttin. Links von ihr ein römi-

scher Krieger und eine Frau in antikem Gewand. Rechts ein Mann und eine Frau in der Tracht des 17. Jahrhunderts. Unter der Kartusche ein Felsenbrunnen, an dem rechts zwei Wassergottheiten: links ein nackter sitzender Mann, einen Aehrenkranz auf dem Haupt. Bez. Joachim v. Sandrart invenit.

Plattengröße 29 cm H., 8 Br.

2. La Solfatara, zwischen S. 168/169. Die Ueberschrift lautet. «Forum Vulcani vocavit Antiquitas, locum in agro Puteolano, quem hodie vulgo La Solfatara appellant per Joach. Sandrart deli.» — Aus dem von niedrigen Hügeln umrahmten Kratergebiet, in dem einige Hütten sichtbar sind, steigen dünne Rauchsäulen auf. Im Vordergrund mehrere Soldaten mit zwei Pferden, rechts ein sitzender Zeichner. Links eine Erklärungstafel zu den in die Zeichnung gesetzten Buchstaben. — Unbedeutendes Blatt.

Plattengröße 28 cm Br., 18,5 H.

3. Der Ausbruch des Vesuv von 1631. Doppelblatt zwischen S. 174/175. Die Ueberschrift lautet «Wahrhaffte Contrafaktur des Berges Vesuvii und desselben Brandt sambt der umbliegenden Gelegenheit nach dem Leben gezeichnet durch Joachim Sandrart 1631». Darunter Erklärungstafel zu den in die Zeichnung gesetzten Buchstaben. Den Mittelpunkt der Zeichnung bildet der, mächtige Rauchmassen auswerfende, am Fuß bewaldete Vesuv. Rechts das brennende Torre del Greco, «so ganz mit Aesch bedeckt worden». Im Vordergrunde rechts fliehen die Einwohner mit ihrer Habe über eine Brücke. Links verfallene Häuser und eine Brücke am Wasser. — Plattengröße 32 Br., 20 H. — Der mir zugängliche Abdruck ist von der schon sehr abgenutzten Platte gemacht, so daß der Berg und die Rauchwolken sehr undeutlich sind.

4. Die Scylla und Charybdis. Zwischen S. 178/179. Die Ueberschrift: «Wahre Bildnuß des Felsens Scyllae und des gefährlichen Ohrts Charybdis in Calabria wie er dieser Zeit anzusehen. per Joach. Sandrart del.» — Im Mittelgrunde der ins Wasser hereinragende zackige Felsen. Rechts und links die Küste, auf der rechts ein Dorf und Wälder

sichtbar sind; im Vordergrunde des Meeres der gewaltige Wellen werfende Strudel mit der Bezeichnung «Charybdis». — Unbedeutendes Blatt.

Plattengröße 27 cm Br., 19,5 H.

b) Aus Gottfrieds historischer Chronik von 1642.

5. Titelblatt, bez. «Joachim Sandrart invent.» — Die auf ihre Lanze gestützte Minerva steht aufrecht auf einem Podest, rechts und links Soldaten mit antiken Feldzeichen. Unten rechts sitzt eine Flußgöttin, links ein nackter Herkules (?), beide halten vier an Schnüren aufgereihte Medaillons, welche Wappen zeigen. Unten rechts zwei Putten.

Plattengröße des unbedeutenden Blattes 18 cm Br., 28 H.

c) Aus Vondels Poezy, Amsterdam 1644.

6. Titelblatt. Bez. «J. Sandrart inv. 1644.» Die Muse der Dichtkunst steht in einer Nische, die Posaune in der ausgestreckten Rechten. Zu ihren Füßen ein Schwan und ein geigender Putto, links zwei andere Putten.

Kleines Blatt, aber besser als Nr. 1 und 5.

d) Drei Ex Libris.

6 [a]. In dem Buche «Deutsche und Oesterreichische Bibliothekzeichen» von Graf zu Leiningen-Westerburg (Stuttgart 1901, S. 179 f.) sind drei Sandrartische ex libris angeführt. Zwei hat Sandrart für sich selbst gezeichnet, die mir nicht zu Gesicht gekommen sind. Von dem dritten ist S. 181, a. a. O., eine Abbildung gegeben. Dargestellt sind zwei Blumenkränze übereinander, in dem oberen Kranz befindet sich die Grenadille oder Passionsblume, in dem unteren die Pansflöte. Die Bezeichnung — «Floridan» — ist der Beiname des Nürnberger Dichters Sigmund v. Birken, als Mitglied des Ordens der Pegnitz-Schäfer.

I. B. Stiche nach Zeichnungen benannter Stecher.

a) R. v. Persyn (1600—1669?).

7. «Arioste». Bez.: «Joachimus Sandrart del et excudit, E Titiani Prototypo in aedibus Alph. Lopez.» Brustbild des

angeblichen Ariost nach links, im Gegensinn des Bildes nach Titian. Guter Stich nach guter Zeichnung. Das Original jetzt in Cobham Hall, England (?).

8. «Baldasar Conte de Castillon detto il Corteggiano.» «Joachimus Sandrart del. et exc.», unten italienische Verse und Dedikation an Alphons de Lopez. Guter Stich nach dem bekannten Bild Rafaels, das 1639 in Amsterdam für 3500 fl. versteigert wurde, und das sich jetzt im Louvre befindet.

   Nr. 7 und 8 seltene Blätter.

9. Sybrand Camey. Ovales Brustbild eines jungen bartlosen Mannes nach links. Lange Haare, sehr hoher Hut mit nach oben gebogener Krempe, großer Klappkragen über dem schwarzen Kleid. Unterschrift:

   «Piu tosto star mai maritato
   che seguitar, amor ingrato». —

   «Joachimus Sandrart delineabat ad vivum, Regnerus A Persyn grati animi ergo amico sculpebat.»

10. «Samuel Costerus M. Dr.» Brustbild nach rechts. Im Lehnstuhl sitzt der leidend aussehende Arzt mit Knebelbart und kahlem Kopf, Klappkragen über dem seidenen, verschnürten Rock. Im Hintergrund ein Globus und Büste des Sokrates. Unterschrift «Cui toties molli rectata» etc.

    Gute Vorlage des guten Stiches. Plattengröße 20 cm Br., 28 H.

b) Th. Matham.

11. «Caspar Barlaeus, med. Dr., Philos. in ill. Amstelod. Gymnasio Professor.» Brustbild nach rechts. Im Hintergrund eine Philosophenbüste. Der unter dem Namen van Baerle bekannte holländische Dichter blickt den Beschauer an, in der Linken ein Buch haltend. Charaktervolles, durchfurchtes Gesicht. Bez. «J. Sandrart delineavit» etc. Größe 20 cm Br., 28 H.

    Guter Stich nach guter Vorlage.

12. Joost van de Vondel. Brustbild nach links. Der Dichter sitzt, eine Schriftrolle mit beiden Händen haltend, im Armstuhl in seinem Zimmer. Seidener, verschnürter, schwar-

zer Rock, graue, mit einem Käppchen bedeckte Haare, kleiner Knebelbart; links mehrere Bücher. Bez.: «J. Sandrart delineavit». Darunter holländ. Verse: «Sandrart heeft Vondel dus» etc. — Guter Stich nach guter Vorlage. Größe wie Nr. 11.

13. Titelblatt zu Hoofds Neederlandsche Historien, 1642. Großes Blatt. Bez.: «Joachimo Sandrart designavit Theod. Matham sculpsit.» Vor einem großen Steinsockel hält rechts und links je ein geflügelter Amor ein Tuch, auf dem der Titel des Buches verzeichnet ist. Auf dem Sockel ein liegender Löwe, auf welchem die, ein Pfeilerbündel haltende Minerva sitzt. Rechts steht Merkur mit seinem Stabe, links der behelmte Mars, die Lanze in der Rechten.

Bestes Titelblatt Sandrarts, auch im Vergleich mit den Titeln der Akademie und der Iconologia deorum.

c) W. Kilian (1581—1672).

14. Allegorie. Paulus und Petrus halten die Weltkugel, darüber schwebt ein Engel mit Spruchband, worauf «ex quattuor unus», rechts Pomona (?) ein Füllhorn haltend, darüber ein Feuer und Steine schleudernder Gott, über dem Blitze aus dunklen Wolken zucken. Unten links Neptun und zwei Delphine, darüber blasende Windgötter, einer davon auf einem Adler reitend. Bez.: «Joachimo Sandrart de Stachau invent., Wolfgang Kilian sculp. 1649.»

Großer (39 cm Br., 30 cm H.) mittelmäßiger Stich. Der Abdruck, den das Münchener K. Kupferstichkabinett besitzt, macht den Eindruck, als ob die Taillen erheblich nachgebessert seien. In der Literatur habe ich den Stich nirgends erwähnt gefunden.

Nach G. Pazaurek (Karl Screta, Prag 1889, S. 150, Nr. 40) soll Joach. Sandrart nach einer Zeichnung Scretas eine Allegorie auf die Beendigung eines Krieges (wohl des dreißigjährigen) gestochen haben («J. Sandrart, sculp.»). Ich habe den Stich nicht gesehen, glaube aber, daß er von Joh. Jakob Sandrart, dem Neffen und Schüler des Joachim Sandrart, herrührt. Anderenfalls hätte Joachim S. in seiner Akademie (Artikel Screta) jedenfalls erwähnt, daß er (Joa-

chim v. S.) einen solchen Stich nach Scretas Zeichnung ausgeführt habe.

Die Stiche des Johann Jakob S. sind oft mit J. Sandrart signiert (z. B. in der Iconologia deorum).

II. Stiche nach Oelgemälden.

a) A. Sylvelt (Zylvelt) (1643—1687 ?).

15. P. C. Hooft. Brustbild im Oval, nach rechts. Der Dargestellte (Dichter und Geschichtsschreiber 1581—1647) mit grauem Haupthaar, Knebelbart, Klappkragen über dem schwarzen Kleid, blickt den Beschauer an. Bez.: «Aetat. LXII. J. Sandrart pinxit; A. Sylvelt sculp. CIƆICXLII.» Darunter Verse von Vondel «Het brein gespitzt op t'roer» etc.

Dieses vortreffliche Blatt und der Stich des Persyn (vgl. folgende Nr. 16) gehen wohl auf dasselbe verlorene Originalbild Sandrarts zurück. Das angeblich von ihm gemalte Portrait des Hooft im Amsterdamer Reichsmuseum (vgl. Nr. [illegible]1 [a] meines Verz. Sandrartscher Gemälde) ist nur eine geringe, vielleicht auf dem Stich des Sylvelt beruhende Kopie.

Das Sandrartsche Original muß, wie Nr. 15 und 16 bezeugen, ein sehr gutes Portrait gewesen sein.

b) R. Persyn.

16. P. C. Hooft. Hüftbild. Der Dargestellte ist derselbe wie der sub Nr. 15 erwähnte. Der Stich Nr. 15 gibt nur das Brustbild, während hier der Dichter mit dem Degen an der Linken wiedergegeben ist, wie er mit der behandschuhten linken Hand nach links deutet, wo ein Globus und Bücher sichtbar sind. — Hüftbild nach rechts. Bez.: «J. Sandrart pinxit, R. Persyn sculp.» Verse von Barlaeus.

Vgl. Bemerkung zu Nr. 15.

17. Der tote Leander von Nymphen an die Küste getragen. Ueber den schäumenden Wellen wird der ertrunkene nackte Leander von Najaden emporgehoben und ans Land getragen, das links nebst dem Leuchtturm sichtbar ist. Zwischen den Najaden Neptun mit dem Dreizack. Oben

streut aus den Wolken Amor Rosen auf den Toten herab. Auffallend die Rückfigur einer Najade links, deren Fischschwanz aus dem Wasser ragt. — Unterschrift Verse: «Dexter Abydenus Veneris» etc. und Dedikation Sandrarts an Peter Spirincx Silverkron.

Großer seltener Stich nach offenbar sehr flüchtig komponierter Vorlage.

Vgl. Sandrarts Akademie II, 3, S. 361 [b]: Persyn stach «die Historie wie Leander der Ero zu Lieb über das Hellespontische Meer schwimmen wollte,» . . . «da er (Persyn) an den nackenden Leibern und Affecten seinen großen Verstand meisterhaft erwiesen.» — An Sandrarts verlorenes Bild erinnert das gleichnamige Gemälde Fetis (1589—1624) im Wiener Hofmuseum. Vielleicht war Sandrart von diesem Bild inspiriert.

Vgl. den Stich der Iconologia deorum S. 90/91, bez. «Sandr.», wo eine ähnliche «Wasser-Szene» (wohl auf den Triumph der Galathea bezüglich) dargestellt ist.

c) Natalis (1609—1680).

18. Der Churfürst Maximilian v. Bayern. Der Fürst mit grauen Haaren und Knebelbart, den Beschauer anblickend, trägt über dem Spitzenkragen und dem schwarzen Kleid den Orden des goldenen Vlieses. Im Hintergrund links ein Vorhang, von dem eine Quaste herabhängt. Ovales Brustbild nach links mit Dedikation Sandrarts an den Churfürsten (geb. 1573, reg. 1598—1651). Sehr guter Stich in etwa halber Lebensgröße. — Es gibt andere Abdrücke mit der Bezeichnung «J. Sandrart ad vivum pinxit et exc. Amsteld. 1643, M. Natalis sc.» (So Jos. Mailinger, Bilderchronik der Haupt- etc. Stadt München, München 1876, Bd. I, S. 32, Nr. 348.)

Vgl. Sponsel, a. a. O., S. 107 a. E. Darnach hätte Sandrart den Kurfürsten erst 1644 portraitiert.

d) Franz van den Steen.

19. Die Apotheose des Kaisers Ferdinand III. Vor einem Rundtempel sitzt Jupiter (der Kaiser) auf einem auf der Erde stehenden Adler und hält in der erhobenen Linken

einen Olivenzweig, in der gesenkten Rechten ein Blitzbündel; sein linker Fuß ruht auf der Weltkugel. Rechts von ihm steht Minerva im Panzer und Helm, Waffen tragend. Links von Jupiter Bellona, neben ihr Apoll mit der Leier. Zu äußerst links senkt der behelmte Mars den Speer vor Jupiter. Von links oben schwebt Amor mit Bogen und Köcher aus Wolken zu Jupiter herab, während rechts oben, ebenfalls aus Wolken, Juno (mit dem Pfau) Geld auf Jupiter herabstreut. Neben ihr Ceres, Blumen spendend.

Die Gesichter der Götter scheinen sämtlich Portraits zu sein.

Bezeichnet «Jovi Austriaco pacificoque chari caelites deae diique sui grati veniunt litantque. Joachimo de Sandrart à Stochaw invent. et pinxit. Francisco de Steen S. C. M. sculp. sculpsit.» — Sehr großes (85 cm H., 71 cm Br.) Blatt.

Sandrart erwähnt das Bild und den Stich in der Biographie S. 20 [a] und in der Akademie II, 3, S. 362 [b]. Er nennt dort den Stecher «von Stein.» Verständlich wird der Stich erst durch das in der Biogr. a. a. O. abgedruckte «Concept von Kayserlicher Hand». Dieses habe ich oben S. 31 mitgeteilt.

Erwähnt ist der Stich sonst nur in Naglers Künstlerlexikon, Bd. 17; 1847, Artikel Steen Nr. 42. Das Oelbild, wonach er angefertigt ist, war wohl auch sehr groß, da der Stich, wie Sandrart sagt, nach «seiner großen gemahlten Tafel» gearbeitet sei (Akad., a. a. O.). Sandrart nennt das Bild «des hohen Hauses Oesterreich Triumph».

IX.

LITERATURNACHWEIS.

Sedes materiae ist der «Lebenslauf und Kunst Werke ... Joachims von Sandrart ... beschrieben und übergeben von desselben Dienstergebenen Vettern und Discipeln, Nürnberg 1675»; diese Biographie bildet den Anhang zum ersten Bande von: «Die Teutsche Academie ... Nürnberg 1675», Sandrarts literarischem Hauptwerk. Neben der Akademie ist zu nennen die «Iconologia deorum ... oder Abbildung der Götter ... Nürnberg 1680.»

Eine genaue Aufzählung der Titel sämtlicher Schriften Sandrarts gibt der «Universal Catalogue of Books on Art, London, 1870», p. 1817 f.

Hier ist auch das große Kupferwerk, die in Rom 1635 (?) erschienene «Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani» zu nennen, obwohl sie keinerlei Text gibt. Sandrart lieferte zu 35 Stichen die Zeichnungen.

Die neue Ausgabe der Teutschen Academie von J. Jac. Volkmann (8 Bände, Nürnberg 1768—1775) hat Sandrarts Schreibweise «verbessert». Sie enthält einige wertvolle Zusätze, so einen Stammbaum von Sandrarts Familie u. a., und gibt auch seine Biographie «ins Hochdeutsche übersetzt.» Aehnliche, aber wertlose Bearbeitungen der Biographie Sandrarts (von 1675) finden sich schon bei J. G. Doppelmayer, historische Nachrichten von Nürnberger Künstlern, Nürnberg 1730, ferner im Houbrakens groote Schoubourgh, Amsterdam 1718 bis 1719 (deutsch von A. v. Wurzbach in den Quellenschriften für Kunstgeschichte herausgegeben von Eitelberger von Edelberg, Wien 1880, Bd. I, S. 120—123) und in H. S. Hüsgen, artistisches Magazin, Frankfurt 1790, S. 200 f.

Ebenso geben die Artikel «Sandrart» folgender **Lexika** nichts weiter als Auszüge aus der Biographie von 1675 oder aus Sandrarts Teutscher Academie:

Immerzeel-Kramm, de lebens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders etc. 1861;

Nouvelle Biographie générale, Bd. 43, 1864, S. 285;

Biographisch Wordenboeck der Nederlanden, door A. J. van der Aa, Bd. 17, 1874, S. 93—96;

Allgemeine Biographie, Bd. 30, 1889, S. 358 f.

Selbständige Forschungen bringt zuerst Füssli, allgemeines Künstlerlexikon, II. Teil, Zürich 1813, Artikel Sandrart, S. 1423 ff. Als wichtigste Arbeit folgt der Artikel «Sandrart» in Naglers Künstlerlexikon, Bd. 14, S. 1845, ferner Lipowsky, bayrisches Künstlerlexikon, München 1815, Artikel Sandrart. Wertvoll ist auch Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1862, S. 181—193, nebst Nachtrag von 1867.

Das Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Frankfurt 1855, Heft 7, p. 19 f. bringt außer einer belanglosen Biographie Sandrarts Abbildungen und Beschreibungen der vier auf Sandrart geschlagenen Medaillen. (Diese Medaillen sind schon in der genannten Neuausgabe der Teutschen Academie von Volkmann abgebildet.)

Zu erwähnen ist weiter in der Zeitschrift Oud Holland, Bd. 6, 1888, S. 236—240 der Artikel über Sandrart von Dr. Mayer.

Grundlegend für die kritische Beurteilung der Teutschen Academie und der Biographie Sandrarts ist die sorgfältige Arbeit von J. L. Sponsel, Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet, Dresden 1896.

Auf selbständigen archivalischen Forschungen beruht der vortreffliche Aufsatz von Ivo Striedinger: «Sandrart in Altbayern» in «Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns», herausgegeben von K. v. Reinhardstöttner, III. Buch, 1895, S. 32—47. Einiges Neue gibt auch ein Aufsatz von Th. Levin «Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg» in der Zeitschrift Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 19, 1905, S. 144—147.

In der neueren kunstgeschichtlichen Literatur sind von Wert die Bemerkungen bei Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Abtl. II, 1862, S. 256—258, bei Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei, III. Abtl., 2. Band, 1888, S. 876, 877, Hub. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 550 f. — F. v. Reber, Geschichte der Malerei, München 1894, S. 395.

Ein mangelhaftes Verzeichnis der Gemälde Sandrarts findet sich bei G. Ebe, der deutsche Cicerone, Bd. III, Malerei, deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 237/238.

Eine bloße Aufzählung der Namen von (oft nicht mehr nachweisbaren) Gemälden Sandrarts enthalten F. K. G. Hirschings Nachrichten von Gemälde- und Kupferstichsammlungen in Teutschland, Erlangen 1786 f., 6 Bände (Sandrart passim) und Chr. v. Mannlich, Beschreibung der churpfalz-bayrischen Gemälde-Sammlungen zu München und Schleißheim, München 1805. (Ein Katalog). Ziemlich wertlos ist G. Parthey, deutscher Bildersaal, Berlin 1864, Bd. II, S. 479 f. (beschränkt sich auf eine, oft sehr flüchtige Aufzählung von ca. 50 Bildern Sandrarts). Zu erwähnen wäre etwa noch der Aufsatz Joachim v. S. von R. Hoffmann, im Kalender bayrischer und schwäbischer Kunst für 1907, S. 8—11 (mit drei Abbildungen).

A. Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler, 1873, dient zur Nachweisung der Kupferstiche nach Sandrarts Bildern. Ausführlicher ist Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de . . . Winkler par M. Huber, Leipzig 1801, Tome I, S. 719 ff. Die hier als «gravures de Sandrart» unter Nr. 4104—4106 aufgeführten Stiche rühren nicht von Joach. Sandrart her, nur das unter Nr. 4103 (die Alte und der Amor) genannte Blatt hat er selbst radiert. Vgl. Andresen Bd. II, S. 135.

Sandrarts drei Radierungen sind ausführlich beschrieben in Andresen, der deutsche peintre-graveur, Bd. 5. 5, 1878, S. 133—136. Vgl. auch Nagler, die Monogrammisten, 1879, 5. Band, S. 12, Nr. 55.

TAFELN



Photographie-Verlag der Ver. Kunstanstalten A.-G. in München.

DER JANUAR
Schleißheim, kgl. Galerie.
(Vgl. Nr. 6 des Verz. VIII, 2.)



Photographie-Verlag der Ver. Kunstanstalten A.-G. in München.

DER NOVEMBER
Schleißheim, kgl Galerie
(Vgl Nr 16 des Verz. VIII, 2.)



HEILIGE FAMILIE
Rennes, Städtisches Museum.
(Vgl. Nr. 100 des Verz. VIII, 2.)



Nach einem Kohledruck von Braun Clement & Co. Dornach i. Els

DAS SCHÜTZENSTÜCK.
Amsterdam, Reichsmuseum

(Vgl. Nr. 86 des Verz. VIII. 2.)



Phot. Müller, Nürnberg.

DAS GESANDTENMAHL (Ausschnitt).
Nürnberg, Rathaus.

(Vgl. Nr. 37 des Verz. VIII, 2.)



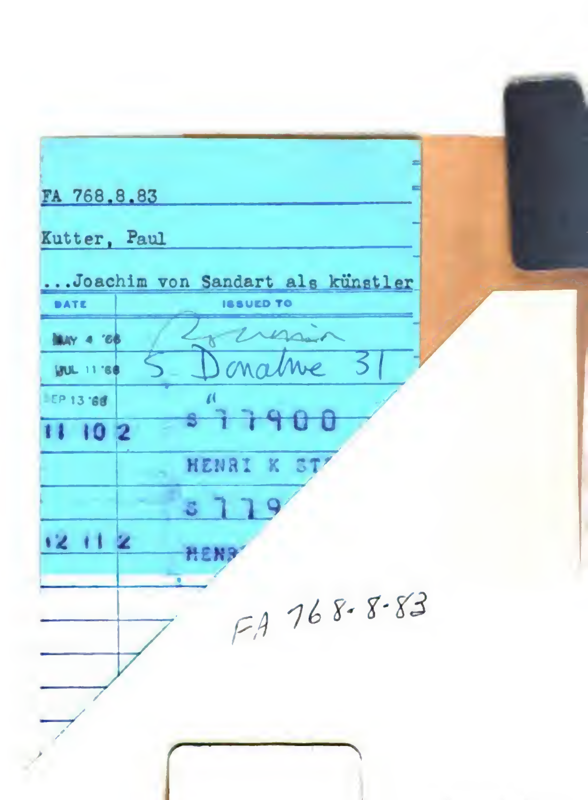
Phot. Löwy, Wien.

DIE VERMÄHLUNG DER HEIL. KATHARINA.
Wien, K. u. K. Hofmuseum.

(Vgl. Nr. 65 des Verz. VIII, 2.)



PORTRAIT EINES JÜNGLINGS (SANDRART?).
Zeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.
(Vgl. Nr. 10 des Verz. VIII, 8.)


FA 768.8.83
Kutter, Paul
...Joachim von Sandrart als künstler
DATE
ISSUED TO
MAY 4 '68
JUL 11 '68
SEP 13 '68
HENRI K ST
FA 768.8.83